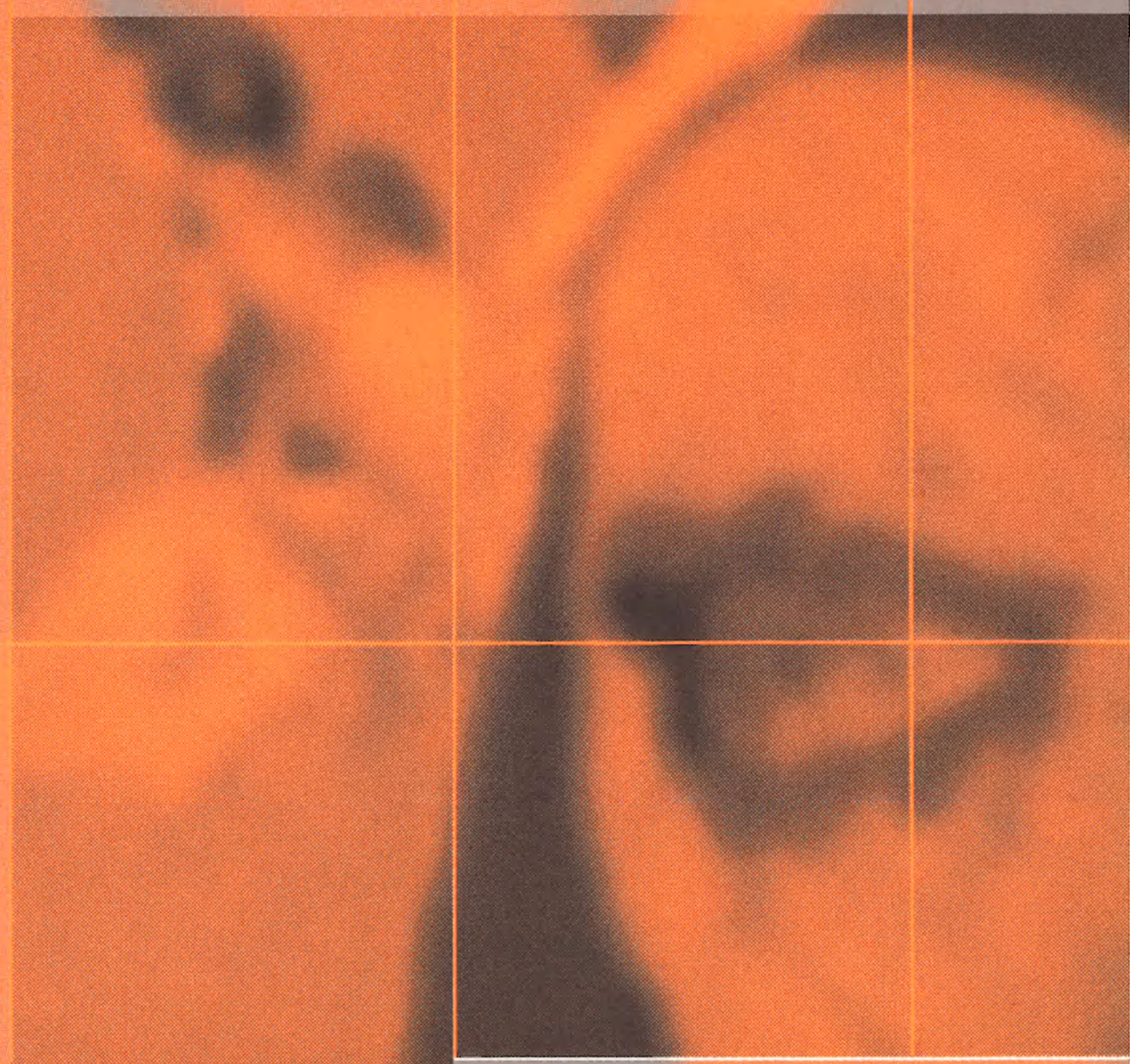
der Geist ist ein Knochen

zur Aktualität von Hegels Ästhetik



- kunstlauf
- Interview mit Boris Groys
- Joachim Homann
- Birk Weiberg
- Barbara Kuon

Klett-Cotta

Der Geist ist ein Knochen

Herausgeber: Kulturamt – Stadtarchiv Stuttgart

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme | Der Geist ist ein Knochen: zur Aktualität von Hegels Ästhetik | Essayband zur gleichnamigen Ausstellung der Gruppe »kunstlauf« im Hegelhaus Stuttgart | Herausgeber: Kulturamt – Stadtarchiv Stuttgart | Stuttgart: Klett-Cotta, 1997 | ISBN: 3-608-91872-8

Ausstellung | Konzeption und Realisation: Robert Eikmeyer und Thomas Rummel | Essayband | Grafische Konzeption, Satz und Gestaltung: agil, visuelle Kommunikation, Pforzheim | Druck: Alpha Druckhaus GmbH, Pforzheim

Alle Rechte vorbehalten | © 1997 Archiv der Stadt Stuttgart und die Autoren
Kommissionsverlag: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, gegr. 1659 | Stuttgart

Vorwort | Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der – zumindest geistesgeschichtlich – größte Sohn unserer Stadt, ist hier in Stuttgart diesseits aller Unternehmungen der Hegel-Gesellschaft, ihres Kongresses und des Hegel-Preises in eigentümlicher Weise gegenwärtig und verborgen zugleich.
Ein kleines Projekt versucht hier zu pro-vozieren und einen Prozeß der Entbergung möglichst nachhaltig in Gang zu setzen, unser Hegelhaus lebendiger zu machen und aus den Blöcken von Hegels mächtigem Gedankengebäude neue Funken zu schlagen.
Ich danke allen, die diesen neuen Ansatz mit tragen, unserem Stadtarchiv, der Gruppe »kunstlauf«, vielen weiteren Helfern und allen, die dieses Beginnen hoffentlich auch künftig intensiv unterstützen werden.
Mehr denn je gilt nämlich auch in unserer Zeit die Devise des König Peter vom Reiche Popo: »Man muß denken!« Recht begonnen hat es auf jeden Fall noch nie geschadet...

Dr. Wolfgang Ostberg
Direktor des Kulturamtes der Landeshauptstadt Stuttgart

Inhalt

kunstlauf	8–13	Der Geist ist ein Knochen
Interview mit Boris Groys	16–35	Warten auf die großen Ameisen
Joachim Homann	38–51	Das Museum der Macht und seine Besucher
Birk Weiberg	54–61	Die Passion der Helden
Barbara Kuon	64–91	Kann ich einen Hegelianer lieben?



»Wenn ein Mann, der Geschmack genug hat, um über Produkte der schönen Kunst mit der größten Richtigkeit und Feinheit zu urteilen, das Zimmer gern verläßt, in welchem jene die Eitelkeit und allenfalls gesellschaftliche Freuden unterhaltenden Schönheiten anzutreffen sind, und sich zum Schönen der Natur wendet, um hier gleichsam Wollust für seinen Geist in einem Gedankengange zu finden, den er sich nie völlig entwickeln kann; so werden wir diese seine Wahl selber mit Hochachtung betrachten und in ihm eine schöne Seele voraussetzen, auf die kein Kunstkenner und Liebhaber, um des Interesses willen, das er an seinen Gegenständen nimmt, Anspruch machen kann« | Immanuel Kant

»Denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur.« | Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Der Geist ist ein Knochen

kunstlauf

Historische Voraussetzungen | Bei der kritischen Beurteilung der Voraussetzungen und Grenzen reiner Vernunft war Immanuel Kant aufgefallen, daß uns die Natur und ihre Erscheinungen als eine Oberfläche präsentiert wird, eine Oberfläche, die wir mit Hilfe eines unserer Erkenntnisvermögen, der Sinnlichkeit, nach gewissen Regeln geschaffen haben. Die Frage, was sich hinter diesen Erscheinungen wirklich verborgen hält, die Frage nach der Wahrheit, kann von uns jedoch nicht beantwortet werden. Kant nannte dieses Unbekannte »Ding an sich« und hielt damit an den alten Trennungen von Ich und Welt, bzw. Subjekt und Objekt fest. Die Grenze dieser beiden Bezirke ist für ihn die Natur, die uns wie ein Bild den Zugang zu eben diesem »Ding an sich« versperrt.

So ist es auch nicht verwunderlich, daß in der Kantischen Ästhetik die Frage nach der Naturschönheit die zentrale Rolle einnimmt und die Hauptaufgabe des Menschen hier in der Betrachtung und Beurteilung dieser Schönheit besteht. Der Mensch urteilt hierbei nicht mit der Vernunft, sondern mit dem Geschmacksvermögen und erfährt dadurch eine Ahnung von der Harmonie in der Natur. Die Kunstschönheit spielt eine untergeordnete Rolle, denn sie erweist sich als von Zwecken und Interessen verunreinigt. Allein die Tatsache, daß der Mensch Teil der Natur ist, sichert ihm die Möglichkeit, etwas zu schaffen, das den Schönheiten der Natur ebenbürtig ist, ein Kunstwerk, das dem unreflektierten Schaffen des Künstlergenies zu verdanken ist. Auch in dieser Konstellation wird das Genie als Kunstproduzent zugunsten des

Betrachters, der über die Schönheit des Produkts entscheidet, abgewertet. Kants Wunsch, vor dem Bild der Welt, der Oberfläche der Dinge, zu verweilen und diese zu genießen, taucht bei den Kunstbewegungen zu Anfang des 20. Jahrhunderts wieder auf. Das Kunstwerk, vor allem das abstrakte, ist hier eine Reduktion aller überflüssigen Formen auf nur wenige ausgezeichnete Formen, die, wie bei Kant, eine hinter der bildhaften Oberfläche der Welt liegende Harmonie erahnen lassen.

Der postmoderne ästhetische Diskurs hält ebenfalls die Ebene der Bilder und Zeichen für unhintergehbar und macht den Akt der Betrachtung zum eigentlichen künstlerischen Akt. Künstler ist, wer durch Auswählen und Kombinieren von bereits vorhandenen Zeichen neue Zeichen schafft, die wiederum durch einen Akt der Betrachtung von Seiten des Publikums anerkannt oder abgelehnt werden. Auch hier ist das Kriterium für die Wahl und Betrachtung der Geschmack.

Das System | Für Hegel stellte sich in der Nachfolge Kants ebenfalls die Frage nach den Möglichkeiten und Voraussetzungen des menschlichen Erkennens. Er wollte jedoch die Frage nach dem Absoluten nicht mit dem Verweis auf ein hinter den Dingen verborgenes »Ding an sich«, das sich unserer Erkenntnis strukturell entzieht, unbeantwortet lassen, sondern unternahm den Versuch, die daraus resultierenden Oppositionen von Ich und Welt, Subjekt und Objekt, Innen und Außen etc. zu überwinden und den bei Kant zugunsten der Form aufgegebenen Inhalt zu aktualisieren.

Kant befragte die Dinge immer nur aus einer gegenwärtigen Position, er vermutete hinter den vergänglichen Erscheinungen der Welt ein statisches »Ding an sich«, für Hegel ein unzumutbarer Zustand, denn er wollte die Zerrissenheit der Welt, vor allem die Opposition zwischen Ich und Welt, aufgehoben wissen.

Subjekt und Objekt sind für ihn eins, Äußerungen des »absoluten Geistes«, der nun aber im Gegensatz zu Kant nicht als statischer, sondern als dynamischer empfunden wird. Geist und Materie sind verschiedene Manifestationen ein und desselben, des »absoluten Geistes«, der sich in Form der Welt entäußert hat und im Durchlaufen verschiedener Stadien wieder zu sich zurückkehrt.

Hieraus läßt sich auch die Polemik Hegels gegen die Kantische Ästhetik verstehen. Alles, was Natur ist, ist für Hegel nur eine Theorie, ein Bild des Menschen. Im Gegensatz zur Natur zeigt die Kunst nun aber nicht nur die Produkte unseres Erkenntnisvermögens, sondern sie zeigt deren Entstehungsmöglichkeiten, verweist auf ihre Strukturen. Die Kunst entlarvt die Natur als ein Bild, eine Manifestation unter vielen in der Entwicklung des

Geistes, ja sie demontiert im Namen der Wahrheit die Realität, Kants Grenze unserer Erkenntnis.
Wie die Natur bleibt natürlich auch die Kunst nur eine Täuschung, eine Täuschung aber, die sich ihres täuschenden Charakters bewußt wird. Sie ist das »sinnliche Scheinen der Idee«, aber die Sinnlichkeit wird ihr zum Verhängnis, was letztendlich zum Untergang der Kunst als einer glaubwürdigen Manifestation des »absoluten Geistes« führt. Dieser erkennt sein wahres Wesen, nämlich Idee zu sein, in der Religion und zuletzt in der Philosophie wieder.
Die Kunstproduktion selber wird abgelöst durch die Theorie über die Kunst, die Kunstwissenschaft. Wissenschaftliche und philosophische Ideen lassen sich nicht darstellen und wenn, dann bleiben die Darstellungen unzureichend, da sie nur ein Abbild des Gedachten sind.
Für die Kunst bleibt nur noch eines zu tun, sie muß ihre eigene Bedingung reflektieren und die ist nun mal, daß sie als Manifestation des Absoluten zu Ende gegangen ist. Ihre Aufgabe ist einzig und allein die unendliche Neuinszenierung dieses Endes; in dem Moment, in dem sie versucht, Bezüge zur Wahrheit herzustellen, gerät sie zum Kitsch. »In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes«[1]
Kritik | Hegels Projekt der Selbstreflexion funktioniert allerdings nur unter der Voraussetzung, daß man einen gemeinsamen Ursprung des menschlichen Geistes und der Materie im Werden des »absoluten Geistes« annimmt, denn erst dann ist Erkenntnis und das selbstbezügliche Denken als die Vereinigung von Innen und Außen möglich.
Der Verdacht, daß eine totale Selbstreflexion und damit das Ende des von Hegel beschriebenen Werdens nicht möglich ist, wurde schon zu Lebzeiten Hegels von Arthur Schopenhauer geäußert. Sollte es sich erweisen, daß die Subjektivität als Selbstreflexion nur eine philosophische Illusion ist, eine Vermutung, die Schopenhauer mit Bezug auf das Dunkle und Irrationale im menschlichen Geist anstellte, dann kann dieser zerissene Geist auch nicht zu sich selber kommen, denn es verbleibt immer ein letzter, unzugänglicher Rest.
Nach Hegels Tod äußerte Sören Kierkegaard in den »Philosophischen Brocken« einen weiteren Verdacht, daß es nämlich für Hegels Annahme eines gemeinsamen Ursprungs aller Dinge keine hinreichenden Beweise gibt. »Kann es einen historischen Ausgangspunkt für ein ewiges Bewußtsein geben; wie kann ein solcher mehr als historisch interessieren; kann man eine ewige Seligkeit auf ein historisches Wissen bauen?«[2]
Ein dritter überzeugender Einwand wäre, daß es auch Hegel nicht gelungen

ist, in seinen Schriften den »absoluten Geist« zu manifestieren, denn auch hier verbleibt ein materieller Rest, die Idee äußert sich in Wirklichkeit als Worte und Zeichen auf einem endlichen materiellen Träger. Hegels Bücher sind somit auch nur Bücher unter anderen und nicht die erscheinende Wahrheit.

Aktualität | Ein Scheitern des Hegelschen Gesamtsystems führt im nachhinein zu einer Neubewertung einzelner Teile.

Mit seinen »Vorlesungen über die Ästhetik« hatte Hegel vor allem ein Ziel im Sinn: die Rückkehr des Inhaltlichen, die Verbindung der Kunst mit einem äußeren Zweck und Interesse. Das Kunstwerk wird bei Hegel zum Ort des »sinnlichen Scheinens der Idee«, in ihm inkarniert sich der Gott als Ideal.

Hegel beschreibt das Kunstwerk als eine Bühne, auf der das Leben als Kampf der Gegensätze aufgeführt wird. Dadurch, daß der Geist aus sich heraustritt, sich verwirklicht, wird das Leben zu einem fortschreitenden Prozeß, in dessen Verlauf die entstehenden Widersprüche, z.B. von Geist und Materie oder Form und Inhalt, aufgehoben werden. Nicht die Versöhnung, sondern das Aushalten und Beschreiben dieses Kampfes ist Aufgabe des idealen Kunstwerks. Die endgültige Versöhnung des Geistes mit sich selbst, die Versöhnung des Endes mit dem Ursprung bleibt allein der Hegelschen Philosophie vorbehalten. Die Kunst ist zwar im Verlauf ihrer Entwicklung geistig geworden, sie ist selbstreflexiv, aber mit dem Mangel der Materie behaftet.

Wenn man davon ausgeht, daß das selbstbezügliche Denken aus strukturellen Gründen scheitern muß, dann wird die Kunst zum Ort der Wahrheit, allerdings einer negativen, daß nämlich diese Selbstreflexion oder Versöhnung der Gegensätze nicht möglich ist. In ihr zeigt sich eben nicht nur das Leben als Kampf, sondern auch das Scheitern von Hegels Idee des »absoluten Geistes«. Die Kunst wird zur Spur dieses Scheiterns und dadurch der Philosophie gleichgestellt.

Mit der Forderung, einen Inhalt auszudrücken und einen Zweck zu verfolgen, wurde Hegels Konzeption des Kunstwerks Ausgangspunkt sowohl für die radikale Avantgarde als auch für die totalitären Kunstströmungen der 30er und 40er Jahre. Die künstlerischen Mittel werden in beiden Fällen einem Zweck unterworfen. Entweder sie beziehen sich direkt auf das Absolute, indem sie den künstlerischen Akt als einen ständigen Akt der Reduktion verdeutlichen und letztendlich die Undarstellbarkeit thematisieren sollen – oder dieses Defizit wird ausgeglichen, indem die entstehende Leere mit einem höchsten Inhalt besetzt wird, den es ausschließlich auszudrücken gilt.

Das Ideal des Kunstschönen in Hegels »Vorlesungen über die Ästhetik« ist

die Darstellung des Göttlichen. Die Epoche, die dies am besten zum Ausdruck brachte, war seiner Meinung nach das Zeitalter der griechischen Kunst. Das Göttliche ist dort zerspalten in eine Vielzahl einzelner Götter, aber deren allgemeine Eigenschaften müssen mit dem Besonderen versöhnt werden, das Ideal muß in Erscheinung treten. Dies geschieht im heroischen Zeitalter. Zu dieser Zeit, der »Heroenzeit«, werden Gesetz und Sittlichkeit noch nicht vom Staat bestimmt, sondern Recht und Gesetz werden durch Charakter und Gemüt der Helden gestiftet. Mit Hegel hatte sich der »absolute« Staat, quasi als Gesetzesapparat, durchgesetzt, und das rechtstiftende Handeln Einzelner wurde überflüssig und gefährlich. Hegels Vernunftstaat ist ein Gebilde, das Unterordnung durch Einsicht in die Notwendigkeit fordert und repräsentiert in keinster Weise die Interessen der Einzelnen.

Versteht man den Staat aber im Sinne liberaler Demokratien nicht als eine Maschine, sondern als ein Gleichgewicht privater Interessen, das es immer wieder herzustellen gilt, oder das durch äußere Einwirkungen gestört werden kann, dann werden Helden wieder möglich, vor allem als Helden der heutigen Massenkultur. In Situationen ganz ähnlich, wie sie Hegel beschrieben hat, stellt der Held im Kampf das aus den Fugen geratene Recht gemäß seines Charakters und Gemüts wieder her. Hegel liefert mit Teilen seiner Ästhetik die Grundlagen zur Beschreibung von Phänomenen der Massenkultur, insbesondere der Hollywoodproduktionen unserer Tage.

Seine Polemik gegen das Naturschöne, wie Kant es beschrieben hatte, liefert aufschlußreiche Argumente im Streit um die neuen Medien. Dem Vorwurf, diese würden die Realität verfälschen und dadurch letztendlich die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschieben, würde Hegel wohl entgegenhalten, daß die Natur als Realität auch nur eine Oberfläche, und zwar eine primitive und unangenehme sei, der menschliche Geist aber für uns vor allem durch die Kunst viel angenehmere Oberflächen schaffen kann.

Im Gegensatz zu Kant, für den die Unsterblichkeit des Individuums noch eine notwendige Forderung der praktischen Vernunft war, verband Hegel den Begriff der Individualität radikal mit dem des Todes. In dem Kapitel »Selbstbewußtsein, Herrschaft und Knechtschaft« der »Phänomenologie des Geistes« beschreibt Hegel den Prozeß des Selbstbewußtseins als einen Kampf auf Leben und Tod zwischen zwei gegenseitig um Anerkennung ringenden Bewußtseinen. Wirkliche Anerkennung kann aber nur im Denken des eigenen Todes erreicht werden, in der »absoluten Negation«.

Das Individuelle ist ein Durchgangsstadium des »absoluten Geistes«, es muß für ein höheres Ziel durch den Tod abgestreift werden. Im Verlauf der

Geschichte wird das Einzelne jedoch nicht einfach vergessen, sondern es wird aufgehoben im dreifachen Sinn des Wortes: zerstört, aufbewahrt und emporgehoben.
Zum Ort des Aufhebens als Aufbewahren wird das Museum. Mit diesen Ideen half Hegel bei der Errichtung der Museen des 19. Jahrhunderts und beeinflußt die Sammlungsstrukturen bis heute. Der Einzelne kann nach heutigem Verständnis Unsterblichkeit anscheinend nur noch in Hinblick auf die Archive erlangen, indem sein Name dort aufbewahrt und erinnert wird.

»Hero

en

dagegen sind Individuen, welche aus der Selbstständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist.« | Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Warten auf die großen Ameisen

Interview mit Boris Groys

Barbara Kuon: Herr Groys, Ihre Art des Philosophierens schenkt Figuren der Philosophie und solchen der Kunst die gleiche Aufmerksamkeit; Philosophie der Kunst und Kunst der Philosophie sind in Ihrem Werk nicht zu trennen. Wenn wir aber den Namen Hegels in Verbindung mit Kunst hören, so stoßen wir unvermeidbar auf sein Diktum vom Ende der Kunst. Hegel hat der Kunst in seinem System einen ganz bestimmten Platz zugewiesen, der ihre Blüte würdigt, sie aber auch wieder in die Unscheinbarkeit musealer Grabkammern zurückwirft. Drehen wir aber die Perspektive einmal um und betrachten die Geschichte des Weltgeistes als einen Vorgang, der gleich einem Kunstwerk nur in einem musealen Raum überhaupt wahrgenommen werden kann. Läßt sich sagen, daß Hegel eine Art Kurator ist, der die ganze Weltgeschichte sammelt und in einem imaginären Museum aufstellt?

Boris Groys: Ja, das ist er ganz bestimmt, aber er baut dieses Museum selbst auf. Was ist das Museum? Es ist ein white cube, ein neutraler Raum mit weißen Wänden, mit einer Leere dazwischen, die aber gut beleuchtet ist, wo alles gut zu sehen ist. Alle ausgestellten Gegenstände sind gut zu beobachten und zu kontrollieren. Dieser white cube, das ist der »absolute Geist«; der »absolute Geist« ist nichts anderes als die Institution Museum. Ich würde nicht einmal sagen, daß die Weltgeschichte dort repräsentiert oder darin aufgenommen oder reflektiert würde; ich würde vielmehr sagen, daß sie in diesem

Raum erst hergestellt wird – einfach dadurch, daß man unterschiedliche Phänomene, kulturelle Relikte und was sonst noch aus der Geschichte übriggeblieben ist, in diesen Raum bringt. Die Vergangenheit liegt zunächst einmal in Form einer undifferenzierten Masse da, wie in einer Mülltonne. Die Geschichte ist zunächst einmal ein Müllhaufen, auf dem alles landet. Die geordnete Weltgeschichte entsteht dadurch, daß man diesen Müllhaufen ein bißchen aufräumt, daß man ausgewählte Teile des Mülls in den weißen Raum des Museums transportiert, daß man sie im neutralen, weißen Licht der Aufklärung als Formen untersucht, miteinander vergleicht und arrangiert. Nichts anderes hat Hegel in der »Phänomenologie des Geistes« getan. Und aus der Biographie von Hegel wissen wir auch, daß er Berater – und zwar sogar führender Berater – beim Projekt des ersten großen deutschen Museums in Berlin gewesen ist.

Versetzen wir Hegel doch einmal ins 20. Jahrhundert – nicht als Berater für die Einrichtung eines Museums, sondern als politischer Berater, sagen wir als Kulturdezernent oder Kulturminister.

Zunächst einmal kann man ihn sich in dieser Rolle schlecht vorstellen. Er spricht in seiner Ästhetik ja auch darüber, daß der Staat und die Kunst in einem antagonistischen Verhältnis zueinander stehen. Die Kunst funktioniert für Hegel nur dann gut, wenn sie das Vorrecht hat, eine ideale Form des Lebens zu fixieren, und zwar primär. Das ist im Grunde der Hauptgedanke der Ästhetik: daß das Leben an sich formlos und undifferenziert ist, und daß der Künstler derjenige ist, der eine gewisse Form fixiert, die dem Leben von einem Helden gegeben wird. Der Held ist nämlich derjenige, der unter Einsatz seiner Existenz versucht, dem Leben eine Form zu geben. Tut er das, dann fixiert die Kunst diese seine Leistung.

Wenn sich aber der Staat etabliert, dann ist diese primäre formgebende Leistung nicht mehr möglich, weder die des Helden noch die der Kunst – denn der Held unterliegt dann von Anfang an den Gesetzen des Staates, und das bedeutet nichts anderes, als daß der Mensch und alles andere, womit er zu tun hat, vom Staat vorgeformt ist, und daß die Kunst in diesem Sinne nicht primär ist. Weder das heldenhafte Individuum noch die Kunst sind dann imstande, dem ursprünglich Formlosen eine Form zu geben, weil es dieses Formlose einfach nicht mehr gibt. Der Staat hat schon für alle und für alles eine Form erfunden, und die Kunst ist zwar immer noch möglich, aber nur noch sekundär, in bezug auf die primäre Form, die alle Dinge durch eine staatliche Regelung bekommen haben. Wäre Hegel also ein Staatsfunktionär, in welcher Funktion auch immer, dann würde er sich in der Rolle eines besseren Künstler sehen. Er würde denken, daß er primär sei in der Funktion

eines Staatsdieners, der Teil einer Maschine ist, die dem Leben die primäre Form verleiht, und daß die Künstler sekundäre Erscheinungen seien.
Das ist der typische Gedankengang eines jeden Kulturfunktionärs, auch der Funktionäre von heute. Auch sie denken, daß sie im Grunde besser darüber informiert sind, was die Öffentlichkeit will, was der Staat will, was die künstlerische Form überhaupt ist; und sie unterstützen das, was ihnen der Unterstützung würdig zu sein scheint, und anderes nicht. Sie wähnen sich zumindest im Besitz der Formen, der Begriffe, der Strukturen und der Visionen, der Mittel und der Kriterien, die in bezug auf die Kunst primär sind.
Der Künstler wäre also ein einfacher Arbeiter, der mit dem Material umgeht, der es bearbeitet...
Die Kunst ist dann überhaupt am Ende, wie wir wissen. Der Künstler ist nicht einmal Arbeiter, sondern für Hegel lediglich ein Dekorateur. Die Grundformen, die die Menschen, die Gefühle, die Gedanken und die Dinge bekommen – diese Grundformen des Geistes sind durch staatliche Regelung gegeben, durch Bürokratie. Der Staat ist sozusagen der größte Kurator und gleichzeitig der größte Künstler. Die Künstler sind im Grunde genommen nur Dekorateure, sie sind diejenigen, die vielleicht den einen oder anderen Strich hinzufügen sollen, können oder müssen, damit die Dinge passabel aussehen. Die primäre Funktion der Kunst ist Hegel zufolge aber nicht mehr gegeben. Seine eigene Philosophie stellt für ihn sicherlich einen Bruch dar. Vor dem Aufkommen dieser Philosophie liegt eine Geschichte der durch Blut, Anstrengung, Katastrophen und Opfer gewonnenen Formen – und nach dieser Philosophie steht ein Reich der Formen, in dem es nichts Formloses mehr gibt, und wo die Kunst im Wesentlichen nichts zu suchen hat. Dem entspricht ja auch die gerade heute herrschende Auffassung in der Bürokratie und in der Presse.
Dennoch war der Kunst nicht immer eine solche sekundäre Funktion zugedacht worden. Kant hatte in der Kunst – im »ästhetischen Urteil« – ein höchstes, weil versöhnendes Moment gesehen, wie auch Schelling oder Schiller, die in der Kunst die höchste Form des Ausdrucks des Wahren erblickten. Wie kommt es, daß die Kunst – angefangen bei Platon, der die Kunst auf die niedrigste ontologische Stufe verweist – einmal aufsteigt, dann in der Transzendentalphilosophie die höchste Stelle einnimmt – nämlich eine vermittelnde Position zwischen Sollen und Sein, zwischen Handeln und Erkennen, zwischen Geist und Natur – danach von Hegel auf den Thron gehoben wird, aber im selben Moment auch wieder abdanken muß? Ist die Kunst etwa, je mehr allgemeine oder politische Bedeutung ihr zugemessen wird, umso sicherer zum Untergang verurteilt, indem sie vom Staat absorbiert wird?

Hegel geht eben davon aus, daß sich der »absolute Geist« im Staat verkörpert; für ihn ist der Nationalstaat dasjenige, was alles regelt und allem die Form gibt. Wenn wir uns jetzt dieser Hegelschen Auffassung anschließen, dann können wir allerdings sagen, daß die Kunst dort zu vermuten ist, wo der Staat immer noch fehlt. Das ist auch die Einsicht einiger späteren Autoren. Malewitsch sagt beispielsweise, daß Kunst und Staat die effektivsten Mittel sind, auf das Nervensystem des Bürgers einzuwirken, und daß sie die eigentlichen Konkurrenten im Kampf um die Herrschaft über dieses Nervensystem darstellen.

Die Frage nach der Möglichkeit der Kunst ist also letztendlich die Frage nach einem gesetzfreien Raum – nach einem Raum der Staatslosigkeit. Die Kunst hat Hegel zufolge eine Chance, wenn es einen Lebensbereich gibt, der vom Staat noch nicht oder nicht mehr kontrolliert wird. Wenn wir uns heute fragen, wie man dieser Hegelschen Auffassung folgend die Chance für die Kunst in unserer Gesellschaft einschätzt, dann müssen wir uns die Frage stellen, ob es solche staatsfreien Räume gibt. Ich würde schon meinen, daß es sie gibt. Die Wirtschaft ist ganz klar ein solcher Raum, und in erster Linie die Wirtschaftskriminalität – überhaupt die Kriminalität als solche. Nicht zufällig beschäftigt sich der mainstream der Kunst des 20. Jahrhunderts – vor allem repräsentiert durch Hollywood-Kino und Fernsehen, also alles, was weltumspannend ist, was die Grenzen überquert – mit der Kriminalität. Es sind in erster Linie crime stories, die dort erzählt werden – über die Drogen-Mafia und überhaupt die Mafia in jeglicher Form. Das ist das eigentliche Thema der Kunst.

Wir haben hier eine Situation oder einen Raum, in dem die staatlichen Gesetze nicht mehr gelten, das heißt: es ist ein Bereich des Formlosen. Jeder, zum Beispiel ein Mafia-Boß, ein Detektiv, ein Einzelgänger, ein lonesome cowboy, kurz: jeder Held versucht, in diesem staatsfreien Raum eine Form, ein eigenes Gesetz zu finden und zu etablieren – meistens auch wiederum unter Einsatz seines Lebens. Indem die Kunst diesen Einsatz und diese Form fixiert, bleibt sie immer noch hegelianisch. Das einzige wirklich Hegelianische sind die Krimi-Romane, Krimi-Filme oder Action-Filme, weil sie Situationen zeigen, in denen die formgebende Kraft des Staates versagt. Zum Beispiel wird die Polizei korrupt, oder es findet eine Katastrophe statt, angesichts derer der Staat zu langsam reagiert und der Held selbst entscheiden muß. Oft spielt hier der Zeitfaktor eine entscheidende Rolle, denn der Staat interveniert immer etwas zu spät: So entsteht ein gewisser Zeitraum für die Kunst.

Es lief ein wunderbarer Film, »Speed«. In diesem Film geht es um einen

Bus, der explodieren wird, falls er zu langsam fährt. Durch die Notwendigkeit einer bestimmten Geschwindigkeit entsteht ein Raum der Gesetzlosigkeit, so daß nur der Einzelne, der in diesem Bus sitzt, eine Entscheidung treffen kann. Für eine solche Situation gibt es keine Gesetze; diese Situation öffnet dann den Raum für die Kunst.

Nehmen wir ein anderes Beispiel. Wenn die Aliens kommen, dann ist das in der Verfassung oder in der geltenden Gesetzgebung auch nicht vorgesehen. Oder der Angriff der großen Ameisen – diesen Film habe ich vor kurzem gesehen. Oder wenn – wie in Filmen von Spielberg – irgendwelche Maschinen selbständig zu agieren und die Leute zu verfolgen beginnen, wie im Film »Duell«: Im einen Wagen sitzt ein Fahrer und im anderen nicht. Eine solche Situation ist dann nicht mehr gesetzlich zu regeln. Gesetzlich zu regeln sind nur Situationen, bei denen in beiden Wagen ein Fahrer sitzt. Es handelt sich also um eine Situation, die nur durch den Helden entschieden werden kann, aber nicht per Gesetz. Und das bedeutet nichts anderes, als daß wir auch in unserer Zeit durchaus die Möglichkeit haben, weiterhin hegelianisch zu denken und trotzdem die Kunst zu bejahen als einen rechtmäßigen Versuch der Formgebung.

Wir können also das Ende der Kunst unendlich lang hinauszögern.

Das Ende der Kunst ist nach Hegel der Sieg des Gesetzes.

Der Sieg des individuellen Gesetzes oder der Sieg des staatlichen Gesetzes?

Der Sieg des staatlichen Gesetzes ist das Ende der Kunst.

Und die Mafia-Bosse und die anderen Kriminellen hintergehen ja eben dieses Gesetz und etablieren ihr eigenes statt dessen.

So ist es. Wir können also den Sieg des staatlichen Gesetzes idealiter denken, aber wir müssen feststellen, daß dieser absolute Sieg des Gesetzes und dieses absolute Verschwinden des gesetzfreien Raums nicht stattfinden, vor allem aufgrund der verbrecherischen Natur des Menschen sowie seiner Möglichkeit, staatliche Grenzen zu überqueren. Wenn solche gesetzfreien Räume aber nach wie vor bestehen, in denen die Formgebung nicht vom Staat geleistet wird, dann bedeutet dies, daß die Kunst diese Räume besetzen muß – was sie ja auch leistet. Und es ist interessant, daß gerade die hegelianischen Staaten, wie zum Beispiel die Sowjetunion, in erster Linie versucht haben, ihre Grenzen zu schützen. Das war die Hauptbeschäftigung der Sowjetunion ...

... wie auch die Hauptbeschäftigung Nazi-Deutschlands ...

... ja, das war auch ein typisch hegelianischer Staat. Diese scharfe Trennung zwischen dem eigenen und dem fremden Territorium herzustellen folgte der Absicht, einen solchen gesetzlosen Raum – den Raum einer möglichen

Heldenhaftigkeit und auch einer möglichen künstlerischen Aktivität – zu schließen, zu eliminieren. Das hat aber nicht funktioniert. Auch wenn wir jetzt mit der Frauenbewegung die Politisierung des Privaten betreiben und sagen, es sei nicht mehr interessant, über das familiäre Leben einen Roman zu schreiben, weil es jetzt einfach per Gesetz geregelt wird – ein Liebesroman im Stil des 19. Jahrhunderts ist beinahe unmöglich geworden, weil es sozusagen ein juristischer Roman wäre, also eine juristische Verhandlung –, dann gibt es immer noch die Kriminalität. Wer wirklich hegelianisch gedacht hat, ist Bataille, der Literatur und Kunst ganz eindeutig mit dem Bösen, mit dem Kriminellen verbindet. Der große Kriminelle ist ja auch das Thema Derridas in seinem Buch über das Gesetz [»Gesetzeskraft. Der mystische Grund der Autorität«] und findet sich ebenso in den Werken vieler anderer postmoderner Denker. Es sind alles posthegelianische Denker, die eben in der Figur des Verbrechers und in der außergewöhnlichen Situation, die der Verbrecher schafft, die letzte Chance für die Kunst sehen – und dabei völlig hegelianisch denken.

Die staatlichen Gesetze werden also nur aufgehoben, um eigene Gesetze an ihre Stelle zu setzen im Sinne des klassischen Verständnisses von Autonomie. Doch auch die verflüssigende Kraft der Wirtschaft bewirkt, daß politische Bestimmungen und staatliche Gesetze umgangen oder aufgelöst werden – damit die Ökonomie ihre eigenen Gesetze etablieren kann.

Nein, in diesem gesetzfreien Raum ist es jeder Einzelne, der versucht, sein Gesetz zu etablieren. Es ist eine Chance für den Einzelnen zu agieren. Die zentrale Stelle der Hegelschen Ästhetik, mit der wirklich alles steht und fällt, ist die Behauptung, daß der Gegenstand der Kunst der Held ist. Und der Held ist derjenige, der sich selbst und auch den anderen in seiner unmittelbaren Umgebung das Gesetz gibt – und zwar dadurch, daß er in größerem Maße als alle anderen, mit denen er konfrontiert ist, dazu bereit ist, sein Leben zu opfern, und dadurch Überhand gewinnt; alle anderen fürchten sich mehr als er.

Wenn wir also über die Möglichkeit der Kunst nach Hegel, nach der Hegelschen Philosophie nachdenken, dann muß unsere Frage der Figur des Helden gelten; an ihr entscheidet sich alles. Das Ende der Kunst ist nichts anderes als das Ende des Helden, das Ende des Heldenhaften. Die Frage lautet also: Wo und wie ist der Held möglich? Das Heldenhafte ist sicherlich nach wie vor möglich, aber eben in Situationen, in denen die staatlichen Gesetze außer Kraft gesetzt sind. Beispiele habe ich bereits angeführt: die Kriminalität oder eine Katastrophe; auch eine Katastrophe, die dadurch entsteht, daß Menschen oder auch Tiere – wie bei Hitchcock – aufhören, gesetz-

gemäß zu agieren und dadurch eine Situation schaffen, in der die Gesetze nicht mehr gelten. Und dann kommt der Held, etabliert in diesem gesetzfrei gewordenen Raum sein eigenes Gesetz und wird zum Gegenstand der Kunst. In der Kunst des 20. Jahrhunderts verläuft alles nach diesem Muster; der Krimi ist, wie gesagt, das Genre des 20. Jahrhunderts, die mainstream art des 20. Jahrhunderts, die high art des 20. Jahrhunderts, wenn man so will – man verdient in ihr schlicht und einfach das meiste Geld, und damit ist schon alles gesagt. Alle anderen, die sich damit nicht beschäftigen, sind arme Schlucker. Es gibt natürlich Ausnahmen, die diese Regel bestätigen: Umberto Eco ist beispielsweise ein Intellektueller, der nur deswegen Erfolg hatte, weil er einen Krimi geschrieben hat.

Die zweite Variante ist der verbrecherische Staat, der gegen die internationalen Gepflogenheiten verstößt: rogue states, wie es die Amerikaner nennen – der Irak oder der Iran. Nazi-Deutschland ist ein gutes Beispiel dafür, aber auch die kommunistische Sowjetunion zu der Zeit, als sie noch nicht an bestimmte Verträge gebunden war, also nicht die Sowjetunion des Kalten Krieges, sondern die Sowjetunion der Komintern-Zeit, der Weltrevolution und des Terrorismus.

Das sind Staaten, die heroisch sind. Indem ein solcher Staat versucht, sein eigenes Gesetz aufzustellen, ist alles, was mit ihm, in ihm und in bezug auf ihn passiert, automatisch heldenhaft; und alle Menschen, die gegen ihn kämpfen, sind Märtyrer. Ein Mensch, der sich in einer normalen Situation befindet und sich mehr oder weniger anständig benimmt, ein rechtschaffener Bürger also, ist dagegen langweilig. Kündigt aber der Staat, in dem man lebt, diese Gesetze auf, dann wird das normale Benehmen plötzlich heldenhaft; man bekommt sozusagen diese zusätzliche Dimension geschenkt. Man wird zum Kunstwerk, auch wenn man das nicht will.

Hegel spricht in seiner Ästhetik von der Umgebung des Helden, die nur dann adäquat ist, wenn sie vom Helden vollständig kontrolliert wird und in ihr keine anderen Gesetze außer denen des Helden gelten. Ein »Volk ohne Raum« wäre also eine Art Held ohne Umgebung, und die These vom »Sozialismus in einem Land« wäre ein Abstecken des Wirkungskreises für einen Helden. Doch fragen wir lieber nach der Heldenhaftigkeit in unserer heutigen Zeit. Der Künstler von heute, der im Bereich der sogenannten high art arbeitet – wenn wir diese Trennung in high und low, also Hochkultur und Massenkultur beibehalten – dieser Künstler ist eigentlich mindestens so langweilig wie ein Bürger, weil er sich nicht heldenhaft benimmt und keine heldenhafte Kunst macht.

Ja, das ist ganz klar. Erstens verbinden wir mit der high art doch die

Vorstellung von Reichtum; das ist nicht zu umgehen. High art muß elitär sein, muß Bestandteil der herrschenden Klasse sein, im Unterschied zur low art, die mit der mittleren oder der unteren Klasse verbunden wird. Wenn man nun aber die heutigen Einkünfte der Künstler in high art und low art vergleicht, dann wird deutlich: Diejenigen, die sich mit der wahren Kunst im Hegelschen Sinne beschäftigen, das heißt mit der Darstellung des Heldenhaften, z.B. mit der Drogen-Mafia – die Drogen-Mafia ist ja der Bereich des Heldenhaften schlechthin, jetzt unabhängig davon, ob man für oder gegen sie ist, ob man ein Killer oder ein Polizist oder auch ein Zeuge ist –, sie verdienen das Vielfache eines Künstlers, der sogenannte high art produziert. Die Drogen-Mafia hat gerade in unserer Zeit die besondere Fähigkeit, alles zur Kunst zu machen, womit sie konfrontiert ist. Besonders auf die russische Mafia richtet sich jetzt auch eine große ästhetische Erwartung, und alle, die sich damit beschäftigen, vom Regisseur über den Schauspieler bis hin zu den Autoren, bekommen auch in Rußland gute Honorare und gehören damit zur Elite – und die anderen nicht. Und das bedeutet, daß die künstlerische Thematisierung der Mafia in erster Linie die high art unserer Zeit darstellt.

Die Idee der Freiheit oder der eigenen Gesetzgebung, der Autonomie in der high art war sicherlich damit verbunden, daß man gesagt hat: Es gibt gewisse Gesetze innerhalb der Kunst selbst – Gesetze der Darstellung, Gesetze der Handhabung des Materials, gewisse Konventionen; und wenn man diese Gesetze bricht, wenn man etwas tut, was diese Gesetze oder künstlerischen Konventionen außer Kraft setzt, dann schafft man damit diesen freien, gesetzlosen Raum innerhalb der Kunst selbst. Und das, was man in diesem Bereich macht, wird wiederum zu Kunst, auch im hegelschen Sinne des Wortes. Das Ende der Kunst wird also dadurch überwunden, daß man die Gesetze der Kunst bricht; die Gesetze der Kunst zu brechen bedeutet, diesen gesetzesfreien Raum zu schaffen und darin frei agieren und Form geben zu können; es bedeutet, daß der Künstler die formgebende Kraft wiedergewonnen hat .

Aber dieser Gedanke ist völlig falsch, und Hegel ist hier völlig mißverstanden worden. Denn Hegel spricht nicht über die formgebenden Konventionen der Kunst; er spricht über die staatlichen Gesetze, die als primäre formgebend sind. Wir sollen uns jetzt also fragen, ob diese künstlerischen Entwicklungen, ob diese neue avantgardistische Kunst heldenhaft ist – und das heißt schlicht und einfach, ob sie diese staatlichen Gesetze gebrochen hat. Die Antwort ist ganz klar: Sie hat es nicht getan, sondern sie hat im Gegenteil diese Gesetze bestätigt. Die formgebenden staatlichen Gesetze in bezug

auf die Kunst sind die Gesetze des Autorenrechts. Wie regelt der Staat überhaupt die Funktion des Künstlers? Durch das Autorenrecht. Indem der avantgardistische Künstler seine Autorenschaft durch seinen Stil zum Ausdruck gebracht und fixiert hat, hat er sich in die staatliche Formgebung eingeschrieben. Er hat die staatlichen Regelungen bezüglich der künstlerischen Aktivität bestätigt und keineswegs übertreten.

Die einzige heldenhafte Periode der modernen Kunst war sicherlich mit Nazi-Deutschland und der Sowjetunion verbunden; das war die einzige Zeit im 20. Jahrhundert, in der die moderne Kunst sich heldenhaft zeigen konnte. Man fragt sich nun: warum? Die Antwort ist sehr einfach: weil diese Staaten heldenhaft waren. Alles, was in diesen Staaten passiert ist, war heldenhaft, weil die Staaten selbst heldenhaft waren. Sie waren diejenigen, die die Gesetzgebung und die Normen des sozialen Verkehrs außer Kraft gesetzt und damit automatisch alle zu Helden gemacht haben, die mit ihnen in Berührung gekommen sind – inklusive der Künstler. Die Künstler sind also ohne ihren Willen zu Helden geworden, was auch aus ihren Biographien ersichtlich ist: Viele waren sehr wohl bereit, sich zu arrangieren, was aber diese Mächte nicht wollten; sie wollten vielmehr, daß alle zu Helden werden, wenn sie selbst schon zu Helden geworden sind. Sie wollten für sich eine heldenhafte Umgebung schaffen. Die moderne Kunst ist im Sinne der Hegelschen Ästhetik also völlig irrelevant, weil sie die Hauptbedingungen dieser Ästhetik einfach nicht erfüllt. Die Hauptbedingungen dieser Ästhetik erfüllen nur die Krimi-Filme, die nichts anderes als die Ilias oder die Odyssee unsere Zeit sind, d.h. epische Geschichten, die Hegel als vorbildliche beschreibt.

Rein formal gesehen funktionieren die Werke der modernen Kunst schon deswegen nicht als hegelianische Kunst, weil sie abstrakt sind, weil sie nichts darstellen, nichts erzählen – und nicht ohne Grund plaziert Hegel die abstrakte Kunst an den Anfang der Kunst beziehungsweise vor den Anfang aller Kunst, in eine Zeit vor der Entstehung der eigentlichen, nämlich der antiken griechischen Kunst.

Die abstrakte oder überhaupt die moderne Kunst verwechselt fatalerweise, wie gesagt, die Übertretung kunstinterner Tabus und kunstinterner Konventionen mit der Übertretung der staatlichen Gesetze oder der staatlichen Formgebung. Sie meint, daß wenn man – wie etwa Picasso – eine grüne Frau mit drei Beinen, vier Ohren und sechs Augen malt, man schon ein Gesetz gebrochen hat. Sie hat aber kein Gesetz gebrochen, weil das Bild mit »Picasso« signiert ist, und weil die Werke versichert, verkauft und ausgestellt sind – alles läuft also innerhalb eines Systems staatlicher Regelungen

ab. Und noch dazu: sieht man eine solche grüne Dame mit sechs Ohren usw., dann weiß man, daß es sich um Picasso handelt; und das ist nichts anderes als das, was vom Staat gefordert wird.

Nur der Staat kann also nach wie vor das Überleben der high art sichern, und mit dem Ende des Staates würde auch diese Hochkunst untergehen – was sich ja bereits ankündigt.

Ja, weil es sich um die staatskonforme Kunst handelt, die die Gesetzgebung des Staates einfach repräsentiert, und die zeigt, wie diese Gesetzgebung funktioniert. Nicht zufällig wird sie auch staatlich subventioniert; und alle diese Museen, die in den Zentren der großen westlichen Städte stehen, sind staatliche Einrichtungen. Der Staat sieht in diesen Museen, in dieser Kunst die Widerspiegelung seiner selbst. Nach Hegel kann aber das Gebiet der Kunst allein ein außerstaatlicher Raum sein; und je weiter wir in dieser Zivilisation leben, desto mehr merken wir, daß der Anspruch des Staates, alles zu verwalten, also der Versuch einer totalen Gesetzgebung, scheitert – daß die Freiräume unausrottbar sind, womit auch im Grunde die Kunst unausrottbar und ohne Ende ist, zumindest die Kunst im Sinne der Hegelschen Definition, d.h. die Kunst, die man als low art bezeichnet.

Um noch einmal auf das Ende der Kunst zu sprechen zu kommen: Das Ende der Kunst macht die Kunst ungegenständlich – so hat zumindest die Avantgarde das Ende der Kunst interpretiert – im Sinne einer Reflexion des Mediums der Kunst, die keine inhaltliche Darstellung mehr zuläßt. Böse Zungen haben dann aber auch, in einer Art Umkehrung des Autonomiebegriffs von »zweckfrei« zu »nutzlos«, behauptet, die Kunst sei einfach gegenstandslos geworden, mit anderen Worten: sie sei arbeitslos. Wenn Künstler arbeitslos werden, dann kann das wiederum bedeuten, daß sie in die Politik gehen und ihre Kunst dort praktizieren – wenn man Hitler als ein Beispiel dafür heranziehen will.

Nun ja, aber nur, wenn sie diese Entscheidung treffen. Arbeitslos zu sein ist an sich nichts Gesetzwidriges; es gibt ja Regelungen für Arbeitslose, es gibt das Arbeitsamt, es gibt das Sozialamt usw. Darüber hinaus glaube ich nicht, daß die Künstler, die heute in der Tradition der modernen Kunst agieren, funktionslos oder arbeitslos sind. Vielmehr illustrieren sie mit ihren Werken die staatliche Definition des Künstlers. Der Staat hat seine Vorstellung davon, wie der Künstler ist oder sein soll: Der Künstler ist derjenige, der irgendwelche künstlerischen, »fiktionalen« Objekte herstellt. Das tut er ja auch, und das ist genau das, was Hegel nicht wollte. Diese moderne Kunst ist das, was Hegel letztendlich unter dem Stichwort der Romantik kritisiert: Der romantische Künstler ist derjenige, der der Realität entflieht und sich im

Irrealen, im Anderen etabliert – in dem, was nicht in der Realität stattfindet. Der moderne beziehungsweise romantische Künstler entwirklicht, anstatt zu verwirklichen.

Die Entwirklichung ist das Irreale. Dieser Künstler besiedelt das Irreale; und die Art und Weise, wie er es tut, entspricht dem allgemeinen staatlichen und sozialen Verständnis von der Funktion des Künstlers – das war auch die Kritik von Kierkegaard in bezug auf die ästhetische Einstellung. Hegel aber hat sich gefragt, was die Kunst als Möglichkeit des Wirklichen ist. Es ist eben die Kunst, die als heldenhaftes Vorbild für das tatsächliche Leben der Menschen dient. Wenn ich zum Beispiel hinausgehe und große Ameisen sehe, die alles fressen wollen; oder ich sehe, daß alle Autos beginnen, sich merkwürdig zu verhalten, oder daß mich Vögel attackieren, oder daß die Mafia überall lauert und ich in eine gefährliche Situation gerate – wie soll ich als Lebender, als in der Wirklichkeit sich Befindender darauf reagieren? Dafür gibt es kein Gesetz und keine staatliche Regulierung; dafür gibt es aber ein künstlerisches Vorbild. Ich frage mich beispielsweise, wie Bruce Willis in dieser Situation gehandelt hätte, oder wie Michael Douglas reagiert hätte, und versuche dann, entsprechend zu handeln. Ich versuche, so zu handeln, wie sie in dieser Situation gehandelt hätten. Und das bedeutet nichts anderes, als daß die Kunst in diesem meinem Falle die gesetzgebende Rolle dort übernimmt, wo der Staat versagt.

Es findet also ein Rollentausch zwischen Staat und Kunst statt.

Es ist wie mit dem Privaten im 19. Jahrhundert, also bevor es diese ganze Geschichte mit den Eheverträgen und den Scheidungen als gesetzlichen Regelungen gab. Man hat »Madame Bovary« gelesen, man hat »Anna Karenina« gelesen, man hat Romane im Sinne der »Éducation sentimentale« gelesen, um zu wissen, wie man auf solche Situationen reagieren muß, die staatlich nicht geregelt sind. Die Kunst erfüllt also ihre Funktion dort, wo die Menschen die Kunst als ein lebendiges Vorbild für sich selbst nehmen – wo sie die Kunst als gesetzgebend empfinden. Und irgendwelche Dreiecke oder Vierecke, die man sonst auf Ausstellungen antrifft, kann kein Mensch als vorbildlich empfinden, weil man solche Dinge einfach nicht trifft; deswegen bleiben sie irrelevant.

Wenn wir schon bei Dreiecken und Vierecken angelangt sind, dann muß man sich wirklich einmal vorstellen, wie die Hegelsche Kunst eigentlich aussieht, rein formal gesehen. Was für Bilder wären es, was für Filme? In jedem Fall dominiert und bestimmt der Inhalt die Form; das Formale ist nicht vorherrschend und reflektiert sich nicht, das Medium verschwindet hinter dem Bild. Hegel geht davon aus, daß eine inszenierte Realität in

jedem Fall einer naturgegebenen vorzuziehen ist: die Wirklichkeit muß, um wirklich zu sein, in Szene gesetzt werden ...

... das Narrative ist zentral ...

... auf die Erzählung, die Bewegung, den Kampf, die Aktion, die Einwirkung kommt es an. Die Kunst soll ja direkt und unvermittelt auf den Zuschauer einwirken, ohne daß dieser sich Gedanken über das Medium als solches zu machen braucht. Das Medium soll vielmehr in den Hintergrund treten, das Mediale soll unvermittelt (ohne Vermittlung, ohne Mediation) wirken. Nicht zufällig siedelt Hegel die Kunst ja auch in der Mitte an – in der Triade von Symbolischem, Klassischem und Romantischem befindet sich die eigentliche Kunst, nämlich die klassische, in der Mitte. Die Kunst ist die Mitte, das Mediale, der Mittag, an dem keine Schatten entstehen, weil die Sonne alles direkt beleuchtet; alles ist taghell, nichts ist unklar. Dahinter steckt vor allem auch die Überzeugung, daß der Geist sich überhaupt zeigen kann – daß der Geist oder die Idee überhaupt in eine adäquate Form treten und damit sichtbar werden kann.

Dieser Mittag wird aber nicht vorausgesetzt, sondern erst vom Helden hergestellt, und zwar in jedem einzelnen Fall von neuem. Die Situation, in der der Mittag immer schon herrscht, ist die Situation des »absoluten Geistes«, des Staates; im Staat wird alles beleuchtet und kontrolliert, im Staat herrscht dieser Mittag. Er herrscht aber nicht in der noch nicht oder nicht mehr verstaatlichten Wirklichkeit, wo wir sozusagen eine Nacht- und Nebel-Situation haben. Eine solche Situation kann die Kunst nicht malen oder nicht darstellen, weil es da nur Schatten gibt. Deswegen ist die Funktion des Helden so entscheidend: Der Held kommt und schafft Licht unter Einsatz seines Lebens; er erhellt diese Situation. Wenn ich an Hegel denke, erinnere ich mich immer an den Film »High Noon«, in dem Gary Cooper eben diese Funktion des Helden übernimmt, der den Mittag schafft. Ich würde sagen, daß die Hegelsche Ästhetik eine »High Noon«-Ästhetik ist. Zunächst herrscht Unklarheit, weil kein Mensch zu einer Entscheidung fähig ist; alle sind sich im Unklaren darüber, was sie zu tun bereit sind und was nicht – bis Gary Cooper zu einer Entscheidung findet und sein Leben riskiert; und dann wird plötzlich alles klar. Plötzlich verstehen wir, wer wieviel taugt, und wer wozu bereit ist und wie die Lage eigentlich aussieht, wer Freund ist und wer Feind. Die ganze Szene wird durch diese Entscheidung absolut klar, sowohl für alle Beteiligten als auch für denjenigen, der diese Szene beschreibt oder darstellt. Dieser Mittag wird also nicht garantiert, sondern erst hergestellt; er wird durch die Heldentat herbeigeführt – aber auch nur für eine Weile; er dauert nicht ewig. Es passiert, und dann wird es eben im Kunstwerk fixiert.

Um mit Hegel zu sprechen: Am Abend kommt die Philosophie, und die Eulen der Minerva treten ihren Flug an.

Dann kommt eben die Philosophie und fixiert das, was am Tage passiert ist.

Da wir nun einmal bei der Philosophie sind und deren Rolle: Abgesehen davon, daß sie die Kunstwerke fixieren, also reflektieren soll, hat es auch seit Platon einen Kampf oder eine Rivalität gegeben zwischen der Kunst und der Philosophie, bei dem es hauptsächlich um die Frage ging, wer höher rangiert. Es gibt auch eine kleine Schrift von Joseph Kosuth, »Art after Philosophy«, in der er Hegel widerspricht und behauptet, daß jetzt umgekehrt die Kunst die Philosophie reflektiert, daß die Kunst also zum Medium der Selbstreflexion geworden ist und die Philosophie hinter sich gelassen hat. Nun hat die Hegelsche Ästhetik die Kunst eindeutig auf eine dezisionistische Seite gestellt: der Held entscheidet, schafft Gesetze, schafft einen Raum – während die Philosophie sich doch immer auf die kontemplative oder beschreibende Seite geschlagen hat. Wenn man also sagt: der Held schafft Klarheit, dann stimmt das vielleicht nicht ganz. Der Held entscheidet, aber die Klarheit kann möglicherweise doch erst von der Philosophie geschaffen werden. Man kann nicht entscheiden und diese Entscheidung gleichzeitig reflektieren – es käme einer narzißtischen Selbstverdoppelung gleich.

Wenn man aber dieses Modell, das wir jetzt entwickelt haben, im hegelschen Sinne zu Ende denkt, dann würde ich doch sagen, daß der Geist zuerst reflektiert und dann entscheidet. Gerate ich in eine bestimmte Situation, dann muß ich mich im Grunde fragen, wie ich mich entscheiden soll: als Bürger oder als Held? Es ist, wenn man will, eine eminent philosophische Frage. Wenn man Hegel bis zuletzt folgen will, dann ist es sogar die einzige philosophische Frage. Es ist die Frage danach, ob die Situation, in die man versetzt ist, geregelt ist – ob die Regeln, die immer schon existieren, also staatliche, moralische oder sonstige Regeln, auf diese Situation applizierbar sind, oder ob die Situation diesem Regelsystem entgleitet. Man muß ja nur dann versuchen, sein eigenes Gesetz zu etablieren, wenn man keine andere Wahl hat.

Die philosophische Fragestellung bezieht sich darauf, daß man zwischen diesen Gesetzen richtig unterscheiden muß.

Es ist auch typisch – um nicht von unseren Beispielen abzukommen –, daß der richtige Held in allen diesen Krimis, die, wie gesagt, die high art unseres Jahrhunderts darstellen, immer zögert, bis er wirklich dazu bereit ist, zum Helden zu werden – im Unterschied zu allen anderen. Er zögert länger als alle anderen, weil er sich am längsten im Unklaren darüber ist, ob er ein Held sein soll oder nicht. Er schöpft alle Möglichkeiten aus, um nicht Held

zu werden; erst wenn sich herausstellt, daß er kein Bürger sein kann, wird er zum Helden. Ein typisches Beispiel dafür ist »The Godfather«; gerade derjenige, der dann zum godfather wird, zögert am längsten und will zunächst alle legalistischen Methoden ausschöpfen – bis er versteht, daß es nicht länger möglich ist, weil diese Methoden in einem Mafia-Milieu nicht durchzusetzen sind. Dann aber wird er zum rücksichtslosesten Mafioso von allen, weil er von da an nicht mehr zögert. Derjenige, der am Anfang am meisten zögert, wird am schnellsten, nachdem er sich entschlossen hat, schnell zu sein. Das ist die Stellung der Philosophie in bezug auf die Lebenszeit.

Wenn man hegelianisch denkt, dann ist die gesetzlose Situation das Negativum; sie ist die Antithese, die dann durch die weitere Reflexion und den gesetzgebenden Einsatz des eigenen Lebens wiederum ihr Recht und ihre Form bekommt; und so geht es weiter und weiter, bis alles Formlose erobert und geformt ist. Der »absolute Geist« siegt, wie gesagt, dort, wo kein Raum mehr für das Heldenhafte existiert; alle sind Bürger, und die Funktion des Philosophen besteht darin, anderen davon abzuraten, Helden zu werden. Die Funktion von Hegel ist also eine abratende; er will durch seine Philosophie des »absoluten Geistes« anderen zeigen, daß der freie Raum endgültig verschwunden ist, und daß die einzige Möglichkeit zu handeln darin besteht, Bürger zu werden und den Regeln des Staates gemäß zu agieren. Wir haben aber in der kritischen Auseinandersetzung mit Hegel festgestellt, daß diese definitive Situation der Abschaffung des gesetzfreien Raumes sich nie einstellt, und daß in diesem Sinne die Funktion der Philosophie diejenige bleibt, die Hegel für die Zeit vor dem Aufkommen des »absoluten Geistes«, für die normale Zeit, vorgesehen hat: eine Diagnose dessen, was immer noch die Thesis, das heißt die bürgerliche Existenz und der Raum des geltenden Rechts ist, sowie dessen, was das Negativum oder die Antithese ist, was dem Recht entgleitet.

Nun hat sich die postmoderne Philosophie ja gerade auf das spezialisiert, was entgleitet, und keineswegs auf das, was gilt.

Das kann man sagen; aber diese Philosophie ist eben problematisch, weil sie dieses Negativum oder dieses Andere einfach ontologisiert. Im Grunde will sie darauf hinaus, daß alles vom Begehren (wie bei Deleuze), der göttlichen Gewalt oder der Schrift (wie bei Derrida), dem Realen (wie bei Lacan) usw. unbewußt bestimmt und zugleich bedroht wird. Dieses radikal Andere ist in jedem Fall sowohl unendlich als auch allmächtig. Nachdem Hegel gesagt hat, daß der Staat allmächtig ist, daß die Gesetze allmächtig sind, und daß der Geist allmächtig ist, weil er sich selbst reflektiert hat, weil er seine

Grenzen endgültig abgesteckt hat, und daß diese Grenzen die Grenzen des Seins sind – kommt nun die Postmoderne und sagt: Nein, das Gesetzlose ist allmächtig, und die Grenzen dieses staatlich garantierten Raumes sind bloß illusionär. Das ist aber genauso naiv, weil wir wissen, daß man durchaus im Staat und unter dem Gesetz und nach der Regel leben kann, und daß alles dabei wunderbar funktioniert.

Wir können also keine a priori geltenden Hierarchien bilden zwischen gesetzlich geschützten und gesetzlosen Räumen; die Funktion der Philosophie bestünde nach Hegel – im Licht einer kritischen Beleuchtung – darin, diese Situationen einfach zu unterscheiden. Wenn man sagt, daß alles gesetzlich geschützt und garantiert ist, dann hat man das Ziel verfehlt. Sagt man aber, daß alles eigentlich gesetzlos und die gesetzgebende Kraft auch nur illusionär ist, dann ist es genauso fehlgeleitet, viel zu allgemein gefaßt und eigentlich uninteressant; daraus folgt ja nichts. Und der Mensch weiß nach wie vor nicht, wie er zu handeln hat, wie er also imstande sein kann zu unterscheiden, wann er ein Bürger sein soll und wann ein Held. Hegel sagt: immer ein Bürger, und Bataille und andere sagen: immer ein Held. Das stimmt aber nicht; wir sind manchmal Bürger und selten Helden – oder wir bekommen selten die Chance oder vielleicht die Notwendigkeit, zu Helden zu werden. Diesen Unterschied zu erkennen ist eine Aufgabe, die in beiden dieser Richtungen nicht gelöst werden kann, weil noch nicht einmal die Frage danach gestellt werden kann.

Die postmoderne Philosophie übersieht also die reine Möglichkeit der Unterwerfung unter das Gesetz.

Nein, aber ich würde sagen, daß sie diesen Bereich des geltenden Gesetzes nicht ernst genug nimmt. Wo liegt der Fehler in beiden Fällen? Der Fehler liegt im ungenügend reflektierten Verhältnis zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen. Wenn ich mit Hegel sage, daß der »absolute Geist« unendlich ist, und daß alle Gesetze, die gelten können, auch tatsächlich gelten – alles Vernünftige ist wirklich, alles Wirkliche ist vernünftig –, dann bedeutet das nichts anderes, als daß ich die Möglichkeit der Einschätzung meiner eigenen Lage ziemlich überziehe. Ich kann eben nicht alle Möglichkeiten vorsehen; auch Hegel konnte das Internet und die Drogen-Mafia nicht vorgesehen haben. Es treten also immer wieder Ereignisse und Gegebenheiten auf, auf die man nicht vorbereitet war, wie zum Beispiel der Angriff der großen Ameisen. Genauso kann die Ankunft der Aliens stattfinden, oder das Raumschiff Enterprise kann eintreffen.

Auf der anderen Seite: Wenn postmoderne Autoren wie Derrida oder Deleuze sagen, daß alles gesetzlos ist – dann meinen sie auch wiederum das

Unendliche, die unendliche Schrift oder die unendliche Entfaltung des Begehrens. Und in dieser unendlichen Perspektive muß ein Raumschiff Enterprise auftauchen. Wenn wir die materielle Unendlichkeit denken, das Kosmische in seiner unendlichen Ausdehnung, dann können wir uns sowohl die großen Ameisen als auch das Raumschiff Enterprise vorstellen, oder irgendwelche unglaublichen Sterne, die entweder explodieren oder implodieren – was die Postmoderne ja auch beschreibt: alles explodiert, und gleichzeitig implodiert es.

Nun sind wir aber endlich, und das heißt, daß wir unser ganzes Leben verbringen können, ohne diese großen Ameisen jemals gesehen zu haben. Das bedeutet nicht, daß sie nicht existieren würden, oder daß sie nicht möglich wären – sie sind möglich. Es bedeutet aber auch wiederum nicht, daß sie unser Leben relativieren. Die Tatsache, daß wir sie unser Leben lang nicht gesehen haben, reicht schon aus, um zu sagen: für unser Leben waren die großen Ameisen nicht relevant; und sie relativieren die Gesetze, unter denen wir gelebt haben, nicht. Sie sind zwar denkbar und sogar irgendwie real, weil sie Figuren des Unbewußten sind, weil sie Figuren der Schrift oder der visuellen Rhetorik sind; aber sie betreffen uns nicht, sie stellen nichts in Frage, sie unterwandern uns nicht, sie dekonstruieren uns nicht, weil wir sie nicht gesehen haben. Wir leben ein zu kurzes Leben, um sie überhaupt einmal zu sehen – oder an sie zu denken.

Und selbst wenn ich vielleicht die großen Ameisen einmal sehe, dann sehe ich die implodierenden Sterne nicht. Auch wenn sich also bezüglich der großen Ameisen die Frage stellt, ob ich mich heldenhaft oder bürgerlich verhalten soll, dann stellt sich die Frage bezüglich der implodierenden Sternen oder des Raumschiffs Enterprise immer noch nicht. Ich möchte damit sagen, daß ich in meinem endlichen Leben, wenn überhaupt, dann nur mit endlichen Fällen zu tun habe – wie auch mit endlichen Fällen des Gesetzlosen. Auch wenn ich sage, daß der Bereich des Gesetzlosen an sich unendlich ist, so haben Sie und ich und alle anderen Menschen nur mit endlichen Fällen zu tun. Die Behauptung, daß dieser Raum unendlich ist, bringt mir nichts; das ist weder informativ noch instruktiv, und daraus folgt ja nichts; es ist völlig entbehrlich und irrelevant.

Wenn also Derrida sagt, daß wir auf die Ankunft des absolut Anderen, jederzeit Drohenden warten und ständig bereit sein müssen, dann ist es genauso wenig einsichtig, wie wenn Hegel sagt, daß wir uns wie Bürger verhalten müssen, daß alles immer schon geregelt ist, und daß wir keine Grenzen mehr überschreiten können.

Vor allem möchte ich wirklich darauf bestehen, daß das Unerwartete immer

schon erwartet wird. Wir haben immer schon eine Tradition, über das Unerwartete zu reden, uns auf das Unerwartete vorzubereiten – das ist eben die Kunst; es ist diese high art, die man Massenkunst genannt hat. Wenn ich nur zehn Hollywood-Filme gesehen habe, dann bin ich schon auf alles vorbereitet, von Terminator über Robo-Cop bis hin zu den großen Ameisen und Raumschiff Enterprise. Was auch immer kommen mag – es wird von dieser Art sein. Ich glaube im Grunde auch nicht, daß Derrida etwas anderes meint; er meint so ungefähr das Gleiche. Auch wenn er Auschwitz meint – »Schindlers Liste« haben wir auch schon gesehen. Ich kann mir nicht vorstellen, daß Derrida sich unter der Ankunft des Unvorhersehbaren etwas anderes vorstellen kann als die Ankunft der großen Ameisen; und die haben wir eben gesehen.

Wir haben also eine gewisse Vorstellung davon, was das Unvorstellbare ist; wir haben eine Vorstellung davon, wie man damit umgeht, nämlich heldenhaft; und wenn wir es sehen, dann merken wir es schon. Die Sprengkraft der Derridaschen Gedanken besteht nicht darin, daß einzelne Fälle der Ankunft des Unvorhersehbaren für uns besonders bedrohlich wären; sie sind es nicht. Derrida meint, daß die Unendlichkeit als solche uns sozusagen plötzlich bewußt werden wird. Sie wird uns aber nie bewußt sein, weil wir strukturell nicht damit konfrontiert werden können. Die Situation, in der alle Ameisen und alle implodierenden Sterne und alle Aliens zusammen über uns hereinbrechen und wir in eine solche tumultartige Aufregung versetzt werden, daß wir nicht einmal mehr zu einer Heldentat fähig sind – diese Situation ist kaum vorstellbar. Wir können uns nur eine endliche Bedrohung vorstellen, und auf die können wir immer heldenhaft reagieren.

Der Held ist also der traumatisierte Mensch – und kein Trauma ist so groß, als daß man sich nicht dazu verhalten könnte.

Ja, weil sich kein Trauma von einem Roman unterscheidet. Das Trauma ist sozusagen der Bericht darüber, was man nicht versteht. Man weiß etwas, aber man kann es nicht einordnen; man macht es nicht vollständig zu einem Teil seines Lebens. Und das ist nichts anderes als das, was wir täglich lesen. Ein normaler Roman ist genau das: ich identifiziere mich mit dem Helden für die Zeit der Lektüre und habe auch eine bleibende Erinnerung davon; es ist aber kein Teil meines Lebens.

Es gibt eine sehr gute Bemerkung von Niels Bohr, dem dänischen Physiker, der in den zwanziger Jahren einmal ins Kino gelockt wurde und einen Film gesehen hat. Er hat bemerkt, daß er zwar alles versteht – daß Douglas Fairbanks Mary Pickford rettet, indem er mit ihr von einem höheren Berg springt, und daß am Fuß des Berges ein Pferd steht, auf das er sich setzt

und wegreitet –; alles erschien ihm möglich. Was er aber problematisch fand, war, daß irgendwo ein Kameramann gesessen haben soll, der das alles gefilmt hat. Das ist eben der Punkt; wenn wir einen Film sehen, oder wenn wir einen Roman lesen, dann können wir die Bedingungen seiner Produktion nicht bis zu Ende verfolgen. Wir können die Bedingungen seiner Produktion nicht vollständig zu den Bedingungen unserer eigenen Wahrnehmung machen; und das ist die Definition des Traumas. Wenn wir ein Trauma haben, dann ist es also nichts anderes, als wenn wir einen Film sehen. Und haben wir einen Film gesehen, dann wissen wir, was ein Trauma bedeutet, und umgekehrt.

Das bedeutet dann, daß die Avantgarde letztendlich versucht hat, die Kunst zu enttraumatisieren, weil sie eben die Bedingungen der Herstellung von Kunstwerken auch für den Betrachter zugänglich machen wollte.

Ja, das war so ein Projekt, das sicherlich gescheitert ist, weil man das nicht tun kann. Irgend etwas bleibt immer strukturell verborgen. Um etwas zu sehen, muß ich darauf verzichten, etwas anderes zu sehen. Ich kann die Materialität der Dinge und die Bedingungen der Herstellung der Dinge, mit denen ich konfrontiert bin, nicht zu Ende denken. Das gilt nicht nur für Kunstwerke, sondern ebenso für alle möglichen Geräte. Ich bin Teil einer technisierten Welt, ohne zu verstehen, wie sie überhaupt funktioniert. Ich weiß nicht, wie ein Fernseher funktioniert, ich weiß nicht, wie ein Auto funktioniert oder wie ein Flugzeug funktioniert; ich kann das alles wirklich nicht restlos verstehen. Alle Dinge, mit denen wir zu tun haben, haben die Struktur eines Traumas; das ist das Unheimliche der Technik. Auch Heidegger spricht von der Bodenlosigkeit des Technischen. Ich habe zunehmend mit Dingen zu tun, bei denen das Verständnis ihres Funktionierens, ihrer inneren Gesetze mir grundsätzlich verwehrt ist. Ich sehe überhaupt keinen fundamentalen Unterschied darin, ob ich traumatisiert bin oder in einem Auto fahre; ich verstehe dieses Auto genauso wenig. Ich bin schon in einem traumatisierten Zustand, wenn ich nur fernsehe.

Ein letztes Aufbäumen avantgardistischer Kunst stellte möglicherweise die Kontext-Kunst der 90er Jahre dar als ein Versuch, die Umgebung der Kunst, die bisher noch nicht analysiert war (auch wenn ihre Verfahren bereits analysiert waren), ebenfalls noch zu reflektieren.

Das ist genauso illusionär. Es geht ja darum, innerhalb der Kunst selbst zu reflektieren, wie sich die Kunst in ihrer Umgebung zeigt – wie sie funktioniert, wie sie produziert wird. Nur - wenn ich mich als Mensch nicht vollständig reflektieren kann, dann kann ich auch meine Werke nicht vollständig reflektieren. Man darf nicht davon ausgehen, daß man seinen Körper, sein

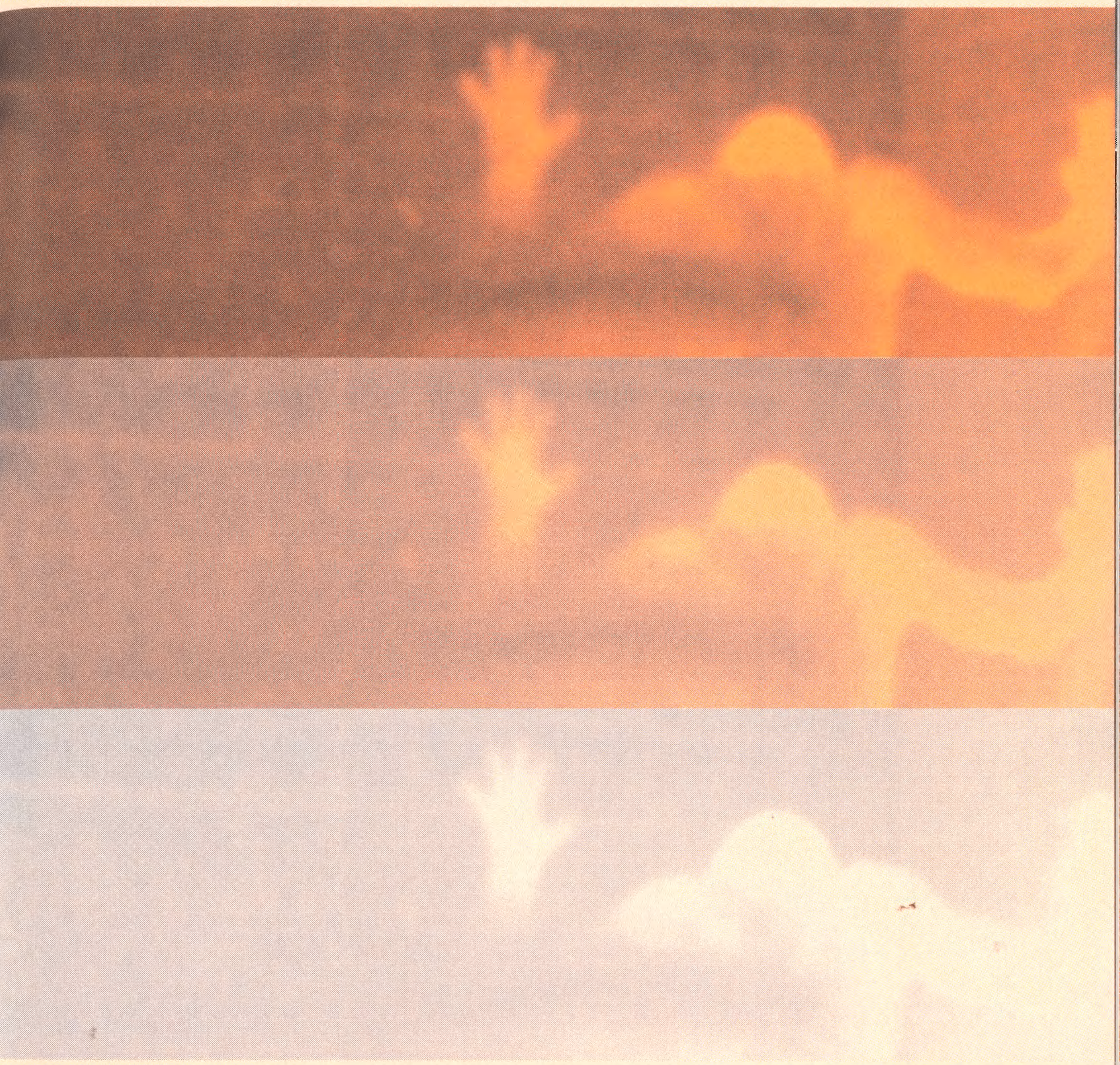
Aussehen oder das, was andere an einem bemerken, seine unmittelbare Umgebung – daß man das alles reflektieren kann, daß man diese politics of representation systematisch betreiben kann. Das kann man sicherlich nicht. Übrigens spricht Hegel auch über Kontext-Kunst. Er spricht darüber, daß der Held am besten alles das selbst herstellen und kontrollieren soll, womit er operiert. Der wirkliche Held schmiedet seine Waffen selbst, und er ißt nur das, was er selbst angepflanzt hat. Er weigert sich auch, Kaffee und Tee zu trinken, weil sie woanders produziert werden. So wird man also zum wahren Kontext-Helden, sei es zum Kontext-Kunst–Theoretiker oder zum Kontext-Künstler. Den Kontext, also die Umwelt zu reflektieren setzt ja voraus, daß man alles andere wie Tee oder Kaffee, was in diesem Kontext fremd ist – daß man alles entweder einschließt oder ausschließt, aber irgendwie die Grenze zwischen dem Kontext und der Außenwirklichkeit doch mehr oder weniger eindeutig zieht. Aber wer trinkt in unserer Zeit keinen Tee oder keinen Kaffee? Wir finden in unserem Kontext immer Dinge vor, von deren Ursprung oder Herstellungsmodus wir keine Ahnung habe. Diese totale Kontext-Reflexion ist also eine Illusion, ein Phantasma.

Ist es also besser, seinen Kontext zu interpretieren, indem man schießt, anstatt ihn in Gedanken oder in der Kunst zu reflektieren?

Das wäre wiederum zu postmodern, zu heldenhaft; man muß das alles ein bißchen lockerer sehen. Das wäre wiederum dieser ewige Versuch, dem Unendlichen gerecht zu werden. Wenn ich mit den Mitteln der Kunst, die immer endlich sind, beginne, das Unendliche der Warenzirkulation, der Gedankenzirkulation oder der Zeichenzirkulation als Kontext zu reflektieren, dann kann das nicht gelingen. Nun kann man aber mit einigen postmodernen Autoren, wie etwa Bataille, sagen: Jetzt schieße ich, jetzt begehe ich ein Verbrechen, jetzt bin ich gewalttätig; ich stelle mich wieder in ein Verhältnis zur Unendlichkeit, aber zu einer gewalttätigen, nicht kontrollierbaren Unendlichkeit. Man kann aber auch nicht die ganze Zeit schießen. Man muß ja auch ein bißchen essen und schlafen und ins Kino gehen und Tee trinken. Auch derjenige, der ständig schießt, trinkt irgendwann Tee. Ich glaube nicht, daß wir mit endlichen Mitteln – seien es gewalttätige Mittel, seien es Mittel der Reflexion – je dem Unendlichen gerecht werden können; und wir sollen es auch nicht anstreben, weil es uns im Grunde genommen egal sein muß, was mit dem Unendlichen passiert. Die Mittel der Epoché, wie sie schon von den antiken Skeptikern oder später dann von Husserl praktiziert wurde, reichen dafür aus, würde ich sagen. Was uns nicht betrifft und keine Bedeutung für uns hat, das können wir ruhig der Epoché unterziehen, das heißt uns jeglichen Urteils darüber enthalten; denn als endliche Wesen haben wir

nur mit endlichen Situationen zu tun. Mal ist es vernünftig, Tee zu trinken, und mal ist es vernünftig zu schießen – aber gut, das soll doch nicht zur Regel werden.

Das Gespräch führte Barbara Kuon | Aufzeichnung vom 17.1.1997

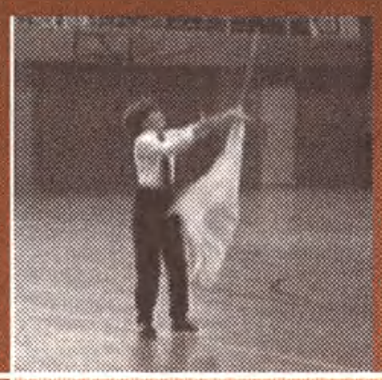


Kinder

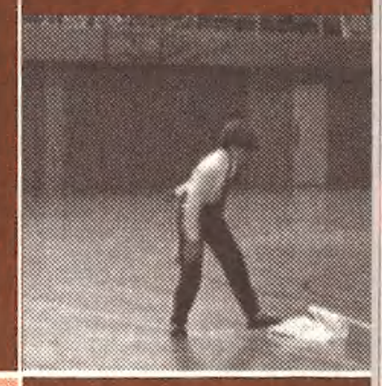




...sind deshalb im ganzen am schönsten, weil in ihnen noch alle Partikularitäten wie in einem still verschlossenen Keime schlummern, in dem noch keine beschränkte Leidenschaft ihre Brust durchwühlt und keines der mannigfaltigen menschlichen Interessen sich mit dem Ausdruck seiner Not den wandelnden Zügen fest eingegraben hat. In dieser Unschuld aber, obschon das Kind in seiner Lebhaftigkeit als die Möglichkeit von allem erscheint, fehlen dann auch ebensosehr die tiefen Züge des Geistes, der sich in sich zu bestätigen und zu wesentlichen Richtungen und Zwecken aufzutun gedrungen ist.« | Georg Wilhelm Friedrich Hegel







Das Museum der Macht und seine Besucher. Hegel, Napoleon und Kierkegaard

Joachim Homann

Die neu entfachte Diskussion über die Rückgabe sogenannter »Beutekunst« aus dem Erbe der Sowjetunion konfrontiert die europäische Öffentlichkeit mit einem halb vergessenen Fundus von Argumenten. Es geht nicht um Besitz oder Verlust autonomer Kunstwerke, die sich schließlich in Moskau und St. Petersburg ebenso betrachten lassen wie in einem deutschen Museum, sondern es geht um die Definition politischer Beziehungen über die Durchsetzung oder Preisgabe von Besitzrechten. Im Umgang mit Kunstwerken manifestieren sich, manchmal deutlicher als in einer offiziell »freundschaftlichen« Diplomatie, Machtansprüche und Unterwerfungsängste.

Unvermutet wird die reine Kunstkontemplation, die für sich Interesselosigkeit (im kantischen Sinn) in Anspruch nimmt, Lügen gestraft: Es stellt sich heraus, daß Kunstbetrachtung immer mit Interessen verknüpft ist. Sie haben mit der materiellen Seite der Kunstwerke zu tun und richten sich auf deren Erhaltung, ihre Präsentation und auf alles, was daraus folgt. In der »Beutekunst«-Debatte zeigt sich, daß das Museum als Aufbewahrungsort der »Kunstdinge« aus dem heute bestimmenden kantianischen Kunstverständnis heraus nicht zu verstehen ist. Es kommen wieder die hegelianischen Wurzeln des Museums zum Vorschein.

Hegel hat die Einrichtung von Museen mit seiner Kunstphilosophie angeregt und begleitet. Mit Hilfe der in seinem System vermittelten Einsichten er-

schien es möglich, völlig heterogene Dinge so in eine Ordnung zu bringen, daß sie in ihrem neuen Zusammenhang als Zeugnisse einer historisch fortschreitenden Entwicklung des Geistes verständlich würden. Die langen Saalfluchten der Museen des 19. Jahrhunderts bezeugen diesen Versuch. Wer sie abschreitet, bekommt auch heute noch die scheinbar folgerichtige Entfaltung der Kunstgeschichte präsentiert. Die hohen Oberlichtsäle öffnen sich zum Himmel, und wie sich der Geist in Hegels Modell schließlich mit allem verbindet, so bescheint das Tageslicht gleichmäßig alle Exponate.
Hegel nahm in seinen Vorlesungen über die Ästhetik die Kunst als Ausdruck ihrer Zeit in Anspruch, anstatt in Kunstwerken zeitlose Früchte einer natürlichen Kreativität anzusehen, wie Kant vorgeschlagen hatte. Das erlaubte ihm, anhand der konstruierten Entwicklungsgeschichte der Kunst den dialektischen Weg des Geistes zu seiner Selbsterkenntnis als Selbstverwirklichung zu beschreiben. Es ist nicht einfach, sich vorzustellen, was mit dieser fortschreitenden Selbsterkenntnis gemeint ist. Ich denke mir den Prozeß einer Aneignung und Durchdringung der Phänomene der Welt als einen Eroberungszug, auf dem fremde Reiche zuerst unterworfen und dann mit einem Verwaltungssystem überzogen werden, das eine neue Ordnung schafft, in der alles seinen festgelegten Platz hat. Der Herrscher überblickt die neugewonnenen Länder, und wohin er auch sieht, fällt sein Blick auf Dinge, die zu ihm in eine geordnete Beziehung gesetzt worden sind. Das erlaubt ihm, sich in allem wiederzuerkennen. Sören Kierkegaard, damals Kopenhagener Doktorand, hat Hegel verspottet: »Wenn die Erscheinungen zur Parade angetreten sind, so hat er zuviel Eile und fühlt auch zu sehr die Bedeutung seiner Stellung als kommandierender General der Weltgeschichte, um zu mehr Zeit zu haben als zu dem königlichen Blick, den er über sie hingleiten läßt.«[1]
Das Museum ist in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als der Ort definiert worden, an dem sich ein herrschaftlicher Blick doppelt seiner selbst versichert. Erstens wiederholt sich im Beschauen der Exponate der Akt der Okkupation, der ihrer Aufstellung vorausging. Zweitens findet der Herrscher im Kunstwerk selbst den Kampf der Idee (des Subjekts/des Geistes) gegen die Materie reflektiert und erkennt so im Moment der (wiederholten) Aneignung die dialektische Struktur in ihrem Spiegelbild, dem Kunstwerk, wieder. Hegel führt selbst kriegerische Metaphern ein, wenn er von den Gegensätzen spricht, die im Kunstwerk streiten: »Indem nun aber die kollidierende Aktion eine entgegengesetzte Seite verletzt, so ruft sie in dieser Differenz die gegenüberliegende angegriffene Macht gegen sich auf, und mit der Aktion ist dadurch unmittelbar die Reaktion verknüpft. Hiermit

erst ist das Ideal in volle Bestimmtheit und Bewegung hineingetreten. Denn jetzt stehen zwei aus ihrer Harmonie herausgerissene Interessen einander kämpfend entgegen und fordern in ihrem wechselseitigen Widerspruche notwendig eine Auflösung.«[2] Es vollzieht sich als Gegenstand der Kunst das Drama der Subjektivität, die untergehen muß, um sich zu vervollkommnen. Hegel schreibt davon in der »Phänomenologie des Geistes«. Es heißt dort von der »Macht des Negativen«, also der »Energie des Denkens, des reinen Ich«: »Der Tod, wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen, ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten, das, was die größte Kraft erfordert. Die kraftlose Schönheit haßt den Verstand, weil er ihr dies zumutet, was sie nicht vermag. Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt, und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet. (...) er ist diese Macht nur, indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt. Dieses Verweilen ist die Zauberkraft, die es in das Sein umkehrt.«[3]

So ist es mehr als ein Spaß, wenn man Kierkegaards Polemik von der Truppenparade und ihrem kommandierenden General auf das hegelianische Museum überträgt. Das Museum ist zuallererst ein Ort, an dem an bestandene Schlachten gedacht wird. Das Besondere an Hegels System ist, daß sich der Leser (und auch der Besucher des »hegelschen Museums«) immer als Sieger fühlen kann.

Unter diesem Blickwinkel ist es nicht verwunderlich, daß der neu entbrannte Streit um die von der Sowjetunion annektierten Kunstwerke aus deutschem Besitz heftige Reflexe auslöst. Die dialektisch geschulten Erben der Siegermacht des Zweiten Weltkrieges können in ihnen Zeugnisse ihres Sieges verehren: eines Sieges, den sie als historische Notwendigkeit zu interpretieren gelernt haben. Die »Beutekunst« mußte sich in sowjetische Sammlungen einordnen lassen, um damit die Unterwerfung des Gegners zum Ausdruck zu bringen und gleichzeitig die Rechtmäßigkeit des Verteidigungskrieges zu dokumentieren: denn erst indem er eine neue Ordnung (der Sammlung) begründet, legitimiert sich der dialektische Kampf. Auf die »Beutekunst« zu verzichten kommt dem Eingeständnis gleich, einen unrechtmäßigen Krieg geführt zu haben, es bedeutet, aus Helden Verbrecher zu machen.

Ausgerechnet die Museen des 19. und 20. Jahrhunderts zu verdächtigen, Inszenierungen von Siegern zu sein, ihre Form überhaupt nur dem Impuls des Siegers zu verdanken, sich geschlagener Schlachten zu erinnern und sich die Beute zu eigen zu machen, muß nicht heißen, den aufklärerischen

guten Willen einiger ihrer Stifter zu verkennen. Die Geschichte der neuzeitlichen Museen wird gerne als Prozeß einer voranschreitenden Liberalisierung, wenn nicht Demokratisierung erzählt, die ihren Höhepunkt nach der Französischen Revolution erreichte, als die Paläste in nationale Museen umgewandelt wurden: An ihrem Beginn werden philanthropische Fürsten angeführt, die aus aufklärerischem Erziehungseifer ihre Sammlungen dem Publikum öffneten, um dessen Geschmack, Moral und Bildung zu heben. Joseph II. (1741–90) entsprach diesem Bild. Er ließ aus allen Habsburger-Schlössern Kunstschätze zusammenbringen, die sein Ratgeber Christian von Mechel im Wiener Belvedere nach nationalen Schulen ordnete und als sichtbare Kunstgeschichte präsentierte. (Von Mechel war ein Freund Johann Joachim Winckelmanns.) Wie bei allen gleichartigen Sammlungen aus königlichem, aristokratischem oder kirchlichem Besitz waren vor allem Künstler, Kenner und Liebhaber zur Besichtigung eingeladen. Selbst das 1753 gegründete British Museum machte da keine Ausnahme, bis ins 19. Jahrhundert hinein war die Nutzung dieser Forschungs- und Lehrstätte Künstlern und Gelehrten vorbehalten. Auch das Pariser Palais du Luxembourg, das seit den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts ausgewählte Stücke der königlichen Kunstsammlungen zeigte, machte sie nur an wenigen Tagen vorwiegend für Künstler und Interessierte zugänglich. Diese Anstalten übernahmen noch nicht die Rolle der nationalen Erinnerungsstätte, die das Museum des 19. Jahrhunderts auszeichnete, sondern befriedigten die antiquarischen Interessen der Forscher und dienten der künstlerischen Ausbildung. Noch das nach der Revolution im Louvre eingerichtete Museum war jeweils fünf Tage für Künstler reserviert, schloß dann zwei Tage zur Reinigung und öffnete sich dann drei Tage dem allgemeinen Publikum. Daß das Museum über Studienzwecke einer Elite hinaus für die breite Öffentlichkeit von Interesse sein würde, begann sich nach der Eröffnung 1793 erst langsam abzuzeichnen. Man übernahm zunächst das Konzept »aufgeklärter« Bildungseinrichtungen. Diesen halböffentlichen Einrichtungen standen, als sie aus der Taufe gehoben wurden, letztlich griechische Forschungssammlungen Pate, und von ihnen haben sie auch den Namen »Museum« bekommen. Man sah sich in der Tradition der großen hellenistischen Forschungszentren, wie der Bibliothek von Alexandria des Diadochen Ptolemaios I. Soter (ca. 367–283): einem Studienzentrum, zu dem auch ein »Museion« gehörte. Es verdankte seine Entstehung dem Vorbild eines »Museions«, das Aristoteles für das Lyceum zusammenstellte, und das als erstes seiner Art gilt. Dabei handelte es sich um für naturwissenschaftliche Untersuchungen zusammengetragene Studienobjekte. In klassischer Zeit hat es diese For-

schungsstätten im übrigen noch nicht gegeben, ein »Museion« war im fünften vorchristlichen Jahrhundert eine den Musen geweihte Stätte des Totenkultes, an denen feierliche Wettbewerbe literarischer Gesellschaften abgehalten wurden.

Die Wahl dieser Tradition für die neugegründeten Museen entsprach der Selbstinterpretation der herrschaftlichen Museumsgründer, die sich griechischen Idealen verpflichtet fühlten und aus dem Geist des Griechentums ihre eigene Zeit erneuern wollten. Wieviel oder wie wenig diese antihierarchische Traditionslinie über die Funktionen des Museums im 19. Jahrhundert verrät, kann hier nicht entschieden werden. Sie verdeckt aber die Aufgaben, die das Museum im »Zeitalter des Museums«[4] für die imperiale Repräsentation einnahm und nur behaupten konnte, weil es ein durch und durch hierarchisierter Bereich war. Das Museum diente der Einübung einer Hierarchie, und es hatte auch in dieser Hinsicht eine lange Vorgeschichte.

Hegels System (und seine Kunstphilosophie als ein Teil davon) hat wohl gerade deswegen eine hohe Überzeugungskraft, weil es alte Verhaltens- und Denkmuster aufgreift, systematisiert und in eine Sprache faßt, die die verschiedenen Elemente souverän synthetisiert. Bei der Lektüre fragt man sich unwillkürlich, was für Lebensformen und Gesellschaftssysteme es sind, die seiner Darstellung entsprechen würden. Was das Museum anbelangt, das hier als »institutionalisiertes System« hegelianischer Prägung betrachtet wird, könnte man die Frage anders stellen: Die Bilder reflektieren einen Kampf, der in der Ordnung des Museums einen Sinn erhält. Das Museum wird damit zum Spiegel einer Hierarchie der Werte, die sich auf ein Zentrum beziehen. Aber auf was für ein Zentrum eigentlich? Wer kann dieses Zentrum ausfüllen? Ich gestatte mir einen Exkurs nach Babylon, um dort eine Parabel auf die »Museumania« des 19. Jahrhunderts zu finden und kehre dann zu den Verhältnissen des letzten Jahrhunderts wieder zurück.

Exkurs: Das Museum von Babel | Das Alte Testament (Gen. 11, 1–9) berichtet von den Bewohnern des Zweistromlandes, daß sie – nicht lange nach der Sintflut – zueinander sagten: »Auf, bauen wir uns eine Stadt und einen Turm mit einer Spitze bis zum Himmel, und machen wir uns damit einen Namen.« Es entstand die Stadt Babylon mit ihrem Turm, der, obwohl noch im Bau, das Interesse des Allerhöchsten weckte. »Da stieg der Herr herab, um sich Stadt und Turm anzusehen, die die Menschenkinder bauten.« Angesichts der Leistungen dieses einen Volkes sprach der Besucher zu sich: »Das ist erst der Anfang ihres Tuns. Jetzt wird ihnen nichts mehr unerreichbar sein, was sie sich auch vornehmen.« Um ihre Kraft zu brechen, strafte der Herr

die Babylonier mit der Sprachverwirrung, und die neuen Völkerschaften verstreuten sich von Babylon aus in die ganze Welt.
Eines der Mißverständnisse dieses Textes, die der fremde Blick auf die babylonische Hochkultur produziert, ist die Bewertung der Vielsprachigkeit der Hauptstadt als eine auferlegte Strafe. Tatsächlich war die Ansiedlung von Abkommen möglichst vieler Völkerstämme Teil eines Programms, mit dem die Gottkönige der neu-assyrischen und der neu-babylonischen Reiche ihre Hauptstädte zu symbolischen Mittelpunkten der von ihnen beherrschten Welt machen wollten. Hauptstadt und Palast sollten den Erdkreis repräsentieren und dadurch den Herrschaftsanspruch des Königs unmißverständlich zum Ausdruck bringen. Zu diesem Zweck wurden enzyklopädische Sammlungen angelegt, die durch jährliche Feldzüge und Tribute der unterworfenen Völkerschaften ständig ergänzt wurden. Außer allen Arten von beweglichen Gütern wurden lebende Tiere und Pflanzen gesammelt, Baustile ferner Regionen des Reiches wurden nachgeahmt, Handwerker, Musiker, jegliche Art von Spezialisten wurden herangezogen und schließlich sogar Vertreter verschiedener Völker mit ihren unterschiedlichen Idiomen einquartiert. Diese Sammelstrategie, die auf Vollständigkeit zielte, war nur möglich, weil das Königtum über Institutionen und über Medien verfügte, mit deren Hilfe es seinen totalen Führungsanspruch artikulieren konnte. Für die Reliefs der Paläste entwickelten die Hofkünstler eine neue Bildsprache: Sie schufen endlose Historienbilder mit detailversessenen Darstellungen vor allem siegreicher Schlachten, die die Unterwerfung des Kosmos der sammelbaren und der nicht sammelbaren Dinge unter die totale Macht des Gottkönigs schilderten. Hier manifestierte sich die Herrschaftsgewalt als das Gravitationszentrum der Welt.
In einem noch konkreteren Sinn garantierte der König die Einheit der Dinge, indem er Institutionen einrichtete, die sie aufnehmen konnten: Schatzkammern, Bibliotheken, Zoos und Gärten. Deren Existenz war an eine starke Armee gebunden. Es mußten nicht nur die Exponate mit Waffengewalt zusammengeführt werden, sondern die Sammlungen brauchten ununterbrochen den Schutz gegen äußere Feinde.
Der Turm, wäre er denn je fertiggestellt worden, wäre wohl nicht nur von der »Bibliothek von Babel« genutzt worden, wie sich Jorge Luis Borges in einer Erzählung ausmalte[5], sondern er hätte womöglich auch die königlichen Sammlungen in sich aufgenommen: Man kann sich den Turm von Babel als ein Museum vorstellen. Es bietet den Augen des Herrschers und seiner Götter ein vollständiges Inventar ihres Besitzes dar, damit sie ihre Macht in ihm erkennen können und durch ihren ordnenden Blick die Dinge

heiligen. Vom Turm wird gesagt, daß er Himmel und Erde hätte verbinden sollen, und man kann an das neuzeitliche Museum denken, das den Geist mit der Materie versöhnen sollte, indem es der Welt eine Geschichte gab.
In dem biblischen Bericht ist ein Gott der erste Besucher, aber es ist nicht der, für den der Turm gebaut werden sollte. Der totale Anspruch des Bauvorhabens weckt das Mißtrauen des Gastes. Und allein durch sein Auftreten hat er diesen Anspruch bereits entwertet. Die Kraftquelle des babylonischen Projekts liegt, so sieht er, in der Einheit der Sprache, mit der alles verständlich zum Ausdruck gebracht werden kann. Es geht um die Möglichkeit der totalen Repräsentation, die – aus der Sicht des biblischen Gottes – immer schon eine Usurpation ist. Gelänge es, die Welt in einer Sammlung so zu ordnen, daß sie sich in einer Sprache vollständig beschreiben ließe, wäre das nur der Anfang zu einer totalen Machtentfaltung. Die biblische Erzählung ist die Geschichte der Macht, die sich die Welt zu einer Sammlung arrangiert, und die scheitert an einem Detail, das alles aus dem Konzept bringt: Der Besucher ist ein anderer Gott.

Napoleon und Hegel: Das Museum des 19. Jahrhunderts | Ein historisches Modell aufzusuchen, um einen Vorgang der Gegenwart zu verstehen, ist ein von Hegel favorisiertes Verfahren: Tatsächlich ist es das einzige, das dem Nachgeborenen nach seiner Meinung bleibt. Die Geschichte stellt Muster zur Verfügung, die einerseits noch Gültigkeit für die Gegenwart haben, andererseits aber überwunden sind. Hegel hat selbst diese Muster gesammelt (seine Ästhetik beinhaltet eine von mehreren Sammlungen) und hat festgestellt, daß sie vollständig sind: Aus seiner Übersicht geht hervor, daß sich in der Geschichte alle Möglichkeiten erfüllt haben. Deswegen muß zu jedem Vorgang der Gegenwart ein Vergleich möglich sein, mit dem der Kern der Sache getroffen wird. Die gesammelten historischen Muster geben Auskunft über die Gegenwart, weil sich in ihnen das Fortschreiten des Geistes verwirklicht hat, der sich nun, am Ende der Geschichte, mit der Wirklichkeit vollständig vereint hat. Die in der Gegenwart herrschenden Gesetze (des Geistes) kann man begreifen, wenn man sich die Situation vergegenwärtigt, in der sie sich Geltung verschafft haben. Das Ende der Geschichte ist die Tilgung des letzten weißen Flecks auf der Landkarte des Weltgeistes, es ist der Abschluß seiner Welteroberung.
Hegel hat mit diesen Gedanken das Interesse seiner Zeit an der Geschichte in hohem Maße gefördert und zur Entwicklung des Historismus beigetragen, der bald relativierende Tendenzen entfaltete: Die eigene Zeit wurde banalisiert, und die historischen Epochen wurden gleichberechtigt gelten gelassen, was sie schließlich ebenfalls entwertete. Das hatte Hegel aber nicht

beabsichtigt. Daß sein (Kunst-)Geschichtsentwurf in den Museen institutionalisiert wurde, wird er begrüßt haben. Den Museumsbesucher durch lange Raumfluchten einzuschüchtern und ihn mit dem Gefühl aus dem Museum zu entlassen, daß alles schon getan ist und nichts für einen selbst mehr zu tun bleibt, lag ihm aber fern. Vielmehr wollte er mit seinen Mustersammlungen das grandiose Gefühl vermitteln, es sei möglich, das Wirken des Weltgeistes zu verstehen, eben weil dessen Arbeit getan sei und man jetzt das Werk begutachten könne.
Die Selbsterkenntnis durch die Geschichte, die auch der Museumsbesucher suchte, war an die Voraussetzung gebunden, daß das (historische) Objekt Teil derselben Geschichte war, der auch das interessierte Subjekt entstammte, daß es also durch die objektive Gesetzmäßigkeit des Geistes eine Verbindungsebene gab, die wieder freigelegt werden konnte. In diesem Sinn kann man sagen, daß die Beschäftigung mit der Geschichte, also auch mit der Kunstgeschichte im Museum, eine Einübung in die vom Weltgeist durchgesetzten Hierarchien ist. Einen Spiegel der eigenen Größe kann in der Geschichte nur der finden, der in sich den Weltgeist wirken weiß. Er vermag die historische Entwicklung zu rekapitulieren in dem Bewußtsein, daß ihre einzelnen Stufen nicht verloren sind, sondern aufgehoben und durch ihn, der sie betrachtet, einen tiefen Sinn bekommen. Zu Hegels Lebzeiten gab es nur einen (außer Hegel), der – selbst ein Instrument der Geschichte – dieses Privileg genoß, nämlich Napoleon Bonaparte.
Napoleon hat sich nicht mit Kunst beschäftigt, sondern er hat sie genutzt, und zwar in einem Maße, wie es nur totalitäre Herrscher vermögen. Schon auf dem Italienfeldzug von 1796/97 und mehr noch auf dem Ägyptenfeldzug des darauffolgenden Jahres war er als Bewahrer antiker Gebäude und als Gönner von Kunstsammlungen aufgetreten. Er betrieb eine differenzierte Kunstpolitik, indem er die Ausbildung der Künstler reformierte, staatliche Aufträge vergab, Wettbewerbe ausschrieb und Preise auslobte, nicht zuletzt indem er eine effiziente Verwaltung einsetzte, die auch die künstlerische Produktion an den Staat binden konnte. Zu seinem Programm gehörte die Neureinrichtung der Pariser Kunstakademie und ihrer Dependance in Rom, der Villa Medici.
Seine bedeutendeste und auch folgenreichste kulturpolitische Tat war aber die Einrichtung zahlreicher Museen in Frankreich, Italien und Spanien. (Ab 1801 wurden Museen in ganz Frankreich gegründet, Napoleon ließ 1807 die Galleria dell' Accademia in Venedig einrichten, zwei Jahre später in Mailand die Pinacoteca di Brera und den Prado in Madrid, Amsterdam erhielt in diesen Jahren ein erstes zentrales Museum.) Die Priorität hatte dabei die



Der

wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen, ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten das, was die größte Kraft erfordert.« | Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Ausstattung des Louvre mit erbeuteten Kunstwerken aus den Niederlanden, Italien, aus Österreich und Deutschland, für die Vivant Denon sorgte, der Napoleon seit 1802 auf seinen Feldzügen begleitete. 1803 wurde das Musée Napoléon im Louvre eröffnet. Es versammelte die berühmtesten Meisterwerke der europäischen Kunstgeschichte in einer Hängung nach nationalen Schulen und Epochen, um gleichzeitig die erhabene Geschichte Europas zu verkörpern und Napoleon als Herrscher über Europa (und über seine Geschichte) zu huldigen. Napoleon benutzte das Musée Napoleon zu großen Auftritten (seine zweite Hochzeit fand in der Grande Galerie statt) und ließ sich in Kupferstichen vor antiken Statuen abbilden, die er zuerst erbeutete und dann einem beeindruckten Publikum vorstellte. Bonaparte hat den Louvre zu einem wesentlichen Bestandteil seiner Selbstdarstellung gemacht; die Kunstgeschichte interessierte ihn nur insoweit, wie er sie auf sich beziehen konnte. Das funktionierte reibungslos, weil eben erst das Konzept der Darstellung einer kunstgeschichtlichen Entwicklung in die Ausstellungspraxis eingeführt worden war. Zuerst hatte die Kunst durch ihre Historisierung ihre repräsentativen Funktionen verlieren müssen, die sie im Ancien Régime eingenommen hatte, um dann von Napoleon insgesamt vereinnahmt werden zu können, indem er sich an die Spitze der historischen Entwicklung stellte. Die vorausgehende Defunktionalisierung der Kunst, die im Museum einsetzte, läßt sich anhand der Pariser Diskussionen über die Hängungen im Louvre gut verfolgen. Die Hängung der ersten Louvre-Eröffnung im Jahre 1793 war noch ganz dem Museum der Kenner und Liebhaber verpflichtet, wie es die aufgeklärten Fürsten des 18. Jahrhunderts favorisiert hatten. Sie konnte vor der scharfen Kritik, die sie als elitär beschimpfte, nicht bestehen. Der zweite Versuch wurde nicht weniger angefeindet, aber er konnte sich halten: Es waren jetzt sehr viel mehr Werke aufgenommen worden, die ihre Herkunft aus Kirchen und Schlössern durch Motive aus dem Themenkreis der herrscherlichen Repräsentation verrieten. Aber alle Bilder waren nun in ein strenges stilgeschichtliches Gerüst eingegliedert. Auf den Protest, man wolle keine Portraits von Königen, die man doch erst vertrieben habe, in der Sammlung sehen, antwortete nun die Museumsdirektion, daß die einzelnen Objekte ihre Potenz verlieren würden, wenn sie nurmehr als Belegstücke einer stilistischen und historischen Entwicklung gezeigt würden. Erst jetzt war es für Napoleon möglich, sich diese Entwicklung insgesamt zu eigen zu machen.

Napoleon hat sich in seinem persönlichen Urteil nie auf einen Stil allein festlegen mögen, sondern wollte über sie alle verfügen. Er beschäftigte bedeutende Künstler (unter ihnen David, Gros und Canova), besuchte offizielle

Ausstellungen und ließ sich Bilder vorführen. Die stilistische Gestaltung scheint ihn aber nicht interessiert zu haben: Ästhetische Urteile zu fällen überließ er gerne seinem Museumsdirektor Denon.
Bonaparte bevorzugte Genauigkeit und Wahrheitstreue in der Darstellung (und lehnte z.B. Mythologisierungen ab). Seine Kommentare zu Bildern haben sich, soweit man weiß, nur auf ihre inhaltliche Seite bezogen, und Korrekturen forderte er nur aus politischen Erwägungen. In der Malerei sah er am liebsten Themen mit nationaler Bedeutung und ließ auch wichtige Ereignisse seiner Herrschaft mit Historienbildern dokumentieren. Die Skulptur nutzte er in der Tradition der römischen Kaiserportraits vor allem zur Verbreitung seines eigenen Bildes und der Portraits seiner Familie und hoher Staatsbeamter.
In Napoleons selbstbewußtem Umgang mit Kunst und mit der neuen Kunstgeschichte der Museen ist bereits in die Tat umgesetzt, was Hegel theoretisch in seiner Ästhetik darlegte. Napoleon baute sich seine Museen, um in ihnen zu herrschen und in gewisser Weise durch sie zu herrschen. (Die im Ausland von Napoleon gegründeten Museen gehören zu den dauerhaftesten Zeugen seiner kurzen Amtszeit.) Von Hegel als »Weltgeist zu Pferde« bewundert, ist Bonaparte derjenige Museumsbesucher, der Hegels Idealbild am besten erfüllt.
Das bringt Hegels Behandlung der für das 19. Jahrhundert so charakteristischen Frage zum Ausdruck, ob Napoleon, wenn ihm Denkmäler gesetzt werden, in zeitgenössischer oder aber in idealiserend antiker Kleidung wiederzugeben sei. Sie stellt sich im Zusammenhang mit der Erörterung der Skulptur im zweiten Band der »Ästhetik«.
Eine idealisierende Darstellung sei in der Gattung des Portraits erlaubt, wenn die Dargestellten einer weit entfernten Zeit angehörten »oder überhaupt in sich selbst von idealer Größe sind.« Auf Napoleon trifft selbstverständlich das zweite zu, wie Hegel ausführt. Hegel rechnet Napoleon zu den »Individuen, welche, durch ihre Selbständigkeit und die innere Fülle der bloßen Beschränktheit eines besonderen Berufs und der Wirksamkeit nur in einer bestimmten Zeit entzogen, für sich selbst eine freie Totalität, eine Welt von Verhältnissen und Tätigkeiten ausmachen und deshalb auch in Ansehung der Bekleidung über die Familiarität des Alltäglichen in ihrer gewöhnlichen zeitlichen Äußerlichkeit hinweggehoben erscheinen müssen.« Auch Achill und Alexander käme diese Auszeichnung zu. »In ähnlicher Weise steht nun aber auch Napoleon z.B. so hoch und ist ein so umfassender Geist, daß nichts hindert, ihn in idealer Kleidung hinzustellen.«[6]
Hegel hat nicht Canovas monumentale Statue gekannt, mit der der italieni-

sche Bildhauer Napoleon zu ehren beabsichtigte, und die doch nur Peinlichkeit erregte. Canova hatte einen Auftrag erhalten für eine Porträtstatue (sie sollte die Höhe von 3,50 m bekommen) und bestand darauf, Bonaparte als apollinischen Heros zu verklären. Er wählte dafür das antike Motiv der idealen Aktfigur. Napoleon hatte sich gegen diese Idee gesträubt und hat den Künstler dann doch gewähren lassen, was er bereute, als er den Spott für das Standbild einstecken mußte. Es verschwand schnell in einem stillen Winkel und wurde erst wieder von Wellington hervorgeholt, dem Sieger von Waterloo, der in ihm ein willkommenes Souvenir erblickte und den nackten Napoleon in dem beengten Treppenhaus seines Londoner Stadthauses aufstellte.

Daß dieser Versuch der Herrscherverehrung gründlich mißglückte, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß er ganz im Sinne Hegels ausgeführt wurde. Die idealste Kleidung jenseits der historischen Codierung ist für Klassizisten die Nacktheit, sie ist ein Zeichen der vollständigen Durchdringung des Körpers durch den Geist, die Schamgefühle überflüssig macht. Hegels System hätte sich erfüllt, wenn Napoleon nackt durch die Grande Galerie des Louvre geschritten wäre, um sich selbst als das Ziel des dialektischen Kampfes von Geist und Materie, den das Museum in Erinnerung ruft, feiern zu lassen.

Kierkegaards Brille | An Stelle des nackten Napoleon kamen andere Besucher, auf die das Ausstellungskonzept nicht zugeschnitten war. Kierkegaard hat Paris nie besucht, geschweige denn den Louvre, aber er hat die Position dessen eingenommen, der, in der Generation nach Hegel geboren, mit einem abgeschlossenen System konfrontiert wird, das für ihn keinen Platz läßt. In seinen Schriften finden sich bittere Polemiken gegen Hegels Anspruch, eine objektive Weltordnung beschrieben zu haben. »Soviel ich das Leben betrachte, ich kann keinen Sinn hineinbringen. Ich glaube, mir hat ein böser Geist eine Brille auf die Nase gesetzt, von deren Gläsern das eine in ungeheurem Maßstab vergrößert, während das andere im gleichen Maßstab verkleinert.«[7] Und später die Bemerkung: »Mein Leben ist völlig sinnlos. Wenn ich seine verschiedenen Epochen betrachte, so geht es mit meinem Leben wie mit dem Wort ›Schnur‹ im Lexikon, das einmal einen Bindfaden bedeutet und zum anderen eine Schwiegertochter. Es fehlte nur noch, daß das Wort ›Schnur‹ drittens ein Kamel bedeutete und viertens einen Staubbesen.«[8]

Um selbst philosophieren zu können, mußte Kierkegaard zuerst eine Lücke im Hegelschen System finden, er mußte es »knacken«. Kierkegaard wollte zeigen, daß der Anfang der Philosophie ein anderer war, als es sich Hegel

vorstellte. In seiner Dissertation beschäftigte er sich deswegen mit Sokrates, der als Lehrer Platons die Philosophie begründete, aber selbst keine Schriften hinterließ. Mochte Hegels System auch noch so überzeugen, beruhte es doch auf einem Fehler, der Hegel unterlaufen war, weil er ein winziges Detail in der Philosophie des Sokrates übersehen hatte, das schon dessen Schüler Platon unterdrückt hatte. Die bohrenden Fragen des Sokrates, die jede Gewißheit radikal in Zweifel zogen und dadurch den Ärger der Athener herausforderten, führten Sokrates in einen Zustand der reinen Negation, in ein Nichts des Denkens. Kierkegaard hebt im Widerspruch zu Hegel, der diesen Zustand als Gewahrwerden allgemeiner Gesetze im eigenen Denken charakterisiert, hervor, daß die Subjektivität in diesem Stadium alle Verpflichtungen hinter sich gelassen hat, die ihr durch vermeintlich objektive Gesetze auferlegt werden könnten. Wenn das Subjekt jetzt noch Gesetze gelten lasse, dann nur, weil es sich freiwillig dazu entschieden habe. »Das Subjekt steht frei über dem, welches eigentlich für das es bestimmen Sollende zu gelten hätte, das Subjekt steht frei darüber, nicht bloß in einem Augenblick der Wahl, sondern in jedwedem Moment; denn die Willkür begründet kein Gesetz, keine Beständigkeit, keinen Inhalt.«[9] Wenn das Subjekt in Erscheinung tritt, dann immer im Bewußtsein seiner Zufälligkeit und der Willkür seiner Wahl für eine konkrete Daseinsform. Das hat zur Folge, daß von der äußeren Form nicht mehr auf ihren Inhalt geschlossen werden kann. Statt einer folgerichtigen Durchdringung der Welt durch den Geist auf einem historischen Siegeszug, dessen Etappen in den Kunstwerken erinnert werden können, definiert die unbegründete Wahl das Verhältnis des Subjektes (und des Geistes) zur Welt. Die Objekte, die in die Museen einziehen, haben sich in der Folge sehr verändert. Niemand käme mehr auf den Gedanken, in Historienbildern die vornehmste Gattung der bildenden Kunst zu sehen. Stattdessen finden sich absurde Dinge in den Sammlungen, die sich darin überbieten, möglichst banal zu erscheinen, um damit die Freiheit der Künstler zu bestätigen, unbegründet wählen zu können. Der Gott, der das Museum besucht, ist auch hier ein anderer, als es die Planung vorgesehen hatte. Duchamp führte ihn ein, als er sein Pissoir ausstellte: er hat es gerne als »Buddha in the Bathroom« bezeichnet.

Das hegelsche Museum, das das 20. Jahrhundert vom 19. geerbt hat, besteht weiter, auch wenn es längst durch die Kritik Kierkegaards und vieler anderer seine Fundamente verloren hat. Es ist aber nicht wirklich erschüttert worden: Vielmehr hat sich herausgestellt, daß das Museum ganz gut schweben kann.

Wenn es aber keine zwingende Ordnung mehr gibt, die aus objektiven

Regeln folgt, dann ist entweder alles Ordnung oder alles Unordnung. Die Ordnung des Museums muß dann als Willkür verstanden werden. Napoleon, der sich auf seinen Beutezügen ein Museum zusammenstellte, um damit seine historische Größe unter Beweis zu stellen, hat es vielleicht gewußt; ob Hegel es gewußt hat, als er sich die Geschichte als Verwirklichung des Weltgeistes dachte, die mit ihm und seiner Generation abgeschlossen sei, kann man noch weniger erkennen. Was unterscheidet sie beide von de Sade? Er ließ 1797 seinen Clairwil träumen: »Ich möchte ein Verbrechen finden, das sich ununterbrochen auswirkt, so daß es, selbst wenn ich nicht mehr handeln würde, keinen Augenblick in meinem Leben geben würde, auch nicht, wenn ich schlafe, in dem ich nicht die Ursache irgendeiner Unordnung bin, und daß sich diese Unordnung derart ausbreitet, daß sie eine allgemeine Verderbtheit zur Folge haben würde oder eine so wesentliche Zerrüttung, daß sie sich noch über die Dauer meines Lebens hinaus auswirken würde.«[10]



Gott

Die ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns. | Die Seite, an welcher die Regelmäßigkeit der Größe, Gestalt, Stellung usw. sich kundgibt, ist keinesfalls die Seite der Äußerlichkeit als solcher im Organismus. | Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Die Passion der Helden

Birk Weiberg

Der Film kommt in Hegels progressivem System der Künste, wie er es in seinen »Vorlesungen über die Ästhetik präsentiert«, nicht vor, weil er das Licht der Welt erst nach dem Ende des Philosophen und der Kunst erblickt hat. Beraubt man das Hegelsche System jedoch seiner Dynamik, so muß sich auch die Totgeburt Film seinen Forderungen an die Kunst stellen. Vorrangiges Ziel des Mediums wäre demnach die Darstellung des Kunstschönen, also des Wahren und Guten, das seine Gestalt in der Figur des Helden oder allgemeiner im Heroischen an sich findet.

Der Held, wie Hegel ihn konzipiert, ist Vorläufer des (totalitären) Staates, für den er den Grundstein legt, in dem er selbst aber keinen Platz mehr findet. »Das ideale Individuum muß in sich beschlossen, das Objektive muß noch das Seinige sein und sich nicht losgelöst von der Individualität der Subjekte für sich bewegen und vollbringen, weil sonst das Subjekt gegen die für sich schon fertige Welt als das bloß Untergeordnete zurücktritt.«[1] Ziel dieses Individuums ist es aber, die von ihm getragene Substantialität, d.h. das Rechte und Sittliche, zu objektivieren, was seine eigene Aufhebung bedeutet. Wie wir sehen werden, hat das amerikanische Mainstreamkino verschiedene Möglichkeiten entwickelt, mit dieser paradoxen Endlichkeit des Helden umzugehen.

1 | Eine klassische Möglichkeit der heroischen Subjektivität ein Terrain zu schaffen, in dem sie sich entfalten kann, stellt der Western dar. Der Staat als solcher besteht bereits, hat seinen Schwerpunkt jedoch nicht am Ort der

dargestellten Handlung und schafft so die Möglichkeit, das in der Wildnis noch äußerst fragile Staatsgebilde zu verteidigen.
Der Kampf gegen die Natur in Form von Katastrophen und Krankheiten ist allein jedoch laut Hegel noch nicht kunstwürdig. »An und für sich sind solche Kollisionen von keinem Interesse und werden in die Kunst nur der Zwiespälte wegen aufgenommen, welche sich aus einem Naturunglück als Folge entwickeln können.«[2] So werden im Western die Knappheit von Wasser, die unterschiedliche Qualität einzelner Parzellen und die Landrechte der Indianer oft zum Anlaß von Konflikten. Den naturgegeben Problemen wird zunächst mit dem noch jungen und deshalb vitalen Recht begegnet, bis es von einzelnen, die sich diesem Staat nicht anschließen wollen, gebrochen wird. Die Handlung des Western spielt in einer Randzone, die Ausläufer eines objektiven Staates ist, der sich dort noch nicht vollständig etabliert hat. Als Repräsentanten dieses Staates gibt es in jeder Stadt einen Sheriff (zzgl. ein oder zwei Deputies), sowie die notorisch absente Kavallerie, die immer erst kommt, wenn das Recht bereits gerettet oder zumindest bewundernswert lange verteidigt wurde. John Fords Stagecoach (1939) beispielsweise ist ein Roadmovie über die Durchquerung eines Indianergebietes, die ohne den Schutz der Kavallerie überstanden werden muß. Die Spannungen des klassischen Western entstehen also aus einem Mißverhältnis von zu viel Raum und zu wenig Staat. Ford gibt diesem Zustand Gestalt, indem er kleine solide Farmhäuser als einsame Botschaften der Objektivität in die weite Landschaft setzt. In Drums Along the Mohawk (1939) kann man die aus diesem Mißverhältnis resultierenden Bewegungen sehr gut beobachten. Die Siedlergruppe, die die Wildnis zivilisieren will, ist Teil einer Expansionsbewegung, die sich zu verlieren droht, wenn sie sich nicht von Zeit zu Zeit im Fort konzentriert, um sich gegenüber den Indianern zu behaupten. In The Searchers (1956) nutzen die Indianer dieses Problem der Siedler aus, indem sie die Männer durch einen fiktiven Rinderdiebstahl von ihren Familien und Häusern trennen, wodurch diese den Indianer schutzlos ausgeliefert sind. Die Zerstörung solcher Zivilisationsnester ist ein empfindlicher Schlag für die jungen Staatsgründer, die hier heiraten, tanzen und ihre Tischgebete aufsagen. Ihr Pioniergeist ist jedoch der wesentliche Charakterzug dieser Menschen, wie bereits die erste Einstellung von Fords The Seachers zeigt. Wir sehen die Dame des Hauses, die zunächst hoffnungsvoll auf die Veranda heraustritt, um dort in angespannter Erwartung über das, was ihr das Umland bringen wird, zu erstarren.
Die häusliche Idylle ist Ausdruck optimistischer Gemüter, die allen Schwierigkeiten zum Trotz wissen, daß es bergauf geht. »Some day this country is

gonna be a fine good place to be«, sagt Mrs Jorgensen (Olive Carey) in The Searchers und fügt dann mit einem Seufzer hinzu, »Maybe it needs our bones in the ground before that time can come.« Vor diesem Hintergrund werden die Kinder zu Hoffnungsträgern und allein die strahlenden Augen, mit denen sich kleine Mädchen über Schmuck und schöne Kleider freuen können, macht sie zu den besseren Bürgern. Daß diese Rollenverteilung nicht selbstverständlich ist, wird ein Vergleich mit Hitchcock zeigen.

Der Held hat bei Ford zwar noch eine reale Aufgabe, die aber schon nicht mehr ohne Widersprüche erfüllt werden kann. Vor allem die von John Wayne dargestellten Charaktere haben immer schon erste Konflikte mit dem Gesetz hinter sich, die sie von der Gesellschaft isolieren. Ringo in Stagecoach hat am Ende noch das »Glück«, in der Gesellschaft aufgehoben zu werden, was Ethan Edwards knapp 20 Jahre später in The Searchers verwehrt bleibt. Wayne ist zu alt und zum ewigen Fremdkörper für die häusliche Idylle geworden, um sich noch in postindividuelle Formationstänze, wie Ford sie mit Vorliebe veranstaltet, zu integrieren.

Den Ausweg aus dem Problem zunehmender Inkompatibilität zeigt Fred Zinnemann in High Noon (1952). Der Prozeß der Verbürgerlichung ist zu einem Ende gekommen, der Marshall (Gary Cooper) darf heiraten und seinen Stern an den Nagel hängen, bis plötzlich düstere Gestalten aus der Vergangenheit auftauchen. Auch die folgenden zwei Stunden können nicht rückgängig machen, daß die Auflösung des Genres eingeleitet ist. Wenn der Held nicht mehr bereit ist, sich an der im Western thematisierten Gründungsphase zu beteiligen, wird dieser seines kunstschönen Potentials beraubt.

2 | Hitchcocks Protagonisten kommen für solche Aufbauarbeiten bereits zu spät – und sie sind froh darüber. Die Substantialität lastet nicht mehr auf ihren Schultern, sondern ist weitgehend objektiviert. In Hitchcocks Bürgerparadies ist »die äußere Existenz des Menschen gesichert, sein Eigentum beschützt, und er hat eigentlich nur seine subjektive Gesinnung und Einsicht für sich und durch sich.«[3] Er kann sich zurücklehnen und den Reader's Digest studieren.

Dr. Ben McKenna und seine Frau Jo in The Man Who Knew Too Much (1956) stellen so etwas wie die Prototypen dieser zufriedenen Bürger dar. Der Film beginnt mit einer Aufnahme des Ehepaares (James Stewart/Doris Day) und ihrem Sohn Hank in der letzten Reihe eines marokkanischen Omnibusses. Noch sind die McKennas saturierte Mitglieder eines funktionierenden (wenn auch fremden) Staats, bis ihr Fahrer plötzlich auf die Bremse tritt und das Zivilisationsgefüge erste Risse bekommt: Hank stolpert und entschleiert dabei eine Marokkanerin, deren Mann über diesen Kulturtransfer wenig er-

freut ist. Diese erste Szene zeigt eine Situationsentwicklung, wie Hegel sie in ihrer Dreistufigkeit beschreibt: Wir sehen die Familie zunächst als Gruppenportrait (»die Situationslosigkeit«), die Kamera fährt zurück und wir sehen den Bus mit seinen Passagieren (»die bestimmte aber harmlose Situation«) und schließlich kommt es durch das Malheur mit dem Schleier zu einem ersten Konflikt (»die Kollision«). Stellt sich dieser auch als Inszenierung heraus, so führt er doch in ein politisches Komplott, den titelgebenden Informationsüberschuß von Dr. McKenna sowie Hanks Entführung, die nun die eigentliche Kollision darstellt. »Die Kollision hat [...] ihren Grund in einer Verletzung, welche nicht als Verletzung bleiben kann, sondern aufgehoben werden muß; sie ist eine Veränderung des ohne sie harmonischen Zustandes, welche selbst wieder zu verändern ist.«[4]

Dieser Angriff auf die heilige Familie macht die Eltern zu Helden wider Willen. Sie können die Rettung ihres Sohnes nicht an die zuständigen Stellen delegieren, weil die Entführer ihnen diesen Schritt verweigern, sondern müssen ihren Sproß auf eigene Faust bergen.

Die aus der Kollision erwachsenden Handlungen führen uns dann geradeheraus zum Finale in der Royal Albert Hall, wo sich das von Hegel geforderte Pathos, das Ausdruck des Göttlichen im Menschen ist, voll entfalten darf. Jo erfährt von dem geplanten Attentat im Konzertsaal und steht vor der Wahl, den Anschlag zu vereiteln oder sich dem Willen der Terroristen zu beugen. Hitchcock schafft es meisterlich, diesen inneren Kampf so in die Länge zu ziehen, daß der dargestellte Charakter die nötige Tiefe erhält. »Denn der Mensch trägt nicht etwa nur einen Gott als sein Pathos in sich, sondern das Gemüt des Menschen ist groß und weit. Zu einem wahrhaften Menschen gehören viele Götter, und er verschließt in seinem Herzen alle die Mächte, welche in dem Kreis der Götter auseinandergeworfen sind; der ganze Olymp ist versammelt in seiner Brust.«[5] Jo kann/muß sich also frei für »das Richtige« entscheiden, wobei mit ihrer Qual auch unser ästhetischer Genuß wächst. »Das Pathos bewegt, weil es an und für sich das Mächtige im menschlichen Dasein ist.«[6]

Es folgt eine zweite Finalrunde in der Botschaft des geretteten Premierministers. Entscheidend ist hier das durch den Film zum Hit gewordene Lied »Que sera, sera«, mit dem Jo zu Beginn des Films ihren latent heroischen Sohn in die Nacht der Subjektivität singt.

When I was just a child in school, | I asked my teacher what should I try. | Should I paint pictures, | should I sing songs? | This was her wise reply: Que sera, sera. | Whatever will be, will be. | The future's not ours to see. | What will be, will be.

Die folgenden Strophen der Bürgerhymne schildern die gleiche Situation in sukzessiven Lebensaltern und enden mit einem »Now I have children of my own«-Kurzschluß. In der Botschaft wird die Mutter, die vormals ein bekannte Sängerin war, aufgefordert zu singen und trägt das Lied mit einer geradezu obszönen Lautstärke vor, um ihrem dort versteckten Sohn ihre Anwesenheit zu signalisieren. Der einst schöne Song wird von ihr als Kampfmittel mißbraucht, was von den anwesenden Gästen mit dem entsprechenden Mißfallen aufgenommen wird.

Das Ziel der Eltern ist jedoch nicht in erster Linie die Rettung des Kindes, sondern allgemeiner die Aufhebung ihres Heldenstatus und die Restauration der bürgerlichen Familie. Nicht umsonst endet der Film nicht mit der Rettung des Jungen, sondern mit Bens ironischem Kommentar Freunden gegenüber (»Tut mir leid, daß wir so lange weg waren, aber wir mußten erst noch Hank abholen.«) Vergleichbare, scheinbar überflüssige »Zusatzszenen« lassen sich in vielen Filmen Hitchcocks finden. Der von Hitchcock selbst im Hinblick auf die Melodie in The Lady Vanishes (1938) und den Uranwein in Notorious (1946) eingeführte Begriff des MacGuffin läßt sich also um solche Pseudo-Ziele wie gerettete Kinder und ähnliche Nebensächlichkeiten ergänzen.

Interessant in Bezug auf die wiedererlangte Selbstständigkeit ist auch das Verhältnis des Protagonisten zu den von ihm benutzten Transportmitteln. The Man Who Knew Too Much beginnt mit einer Fahrt im Omnibus, Roger Thornhill (Cary Grant) in North by Northwest (1959) besteigt zunächst ein Taxi, wird dann mit einem Auto gekidnappt und schließlich alkoholisiert auf einen Abgrund losgelassen. Erst beim Anblick der drohenden Endlichkeit ergreift er das Steuer und nimmt sein Schicksal in die eigene Hand. Seine Erlösung findet er schließlich auch nicht in der scheinbar ersehnten Rehabilitation, sondern im Liebesspiel im Schlafwagen eines Zuges, dessen Ziel ihn schon nicht mehr interessieren muß.

Wir haben es bei Hitchcock mit dem Bürger zu tun, den seine bzw. eine heroische Vergangenheit einholt. Scottie Ferguson (James Stewart) in Vertigo (1958) ist ein frühzeitig pensionierter Polizist, John Robie (Cary Grant) in To Catch a Thief (1955) ein Juwelendieb a.D., der ebenso seinen Frieden mit dem Staat machen will – aber nicht kann. Hitchcock unterscheidet dabei genausowenig wie Hegel, zwischen individueller und kollektiver Entwicklung, d.h. nicht nur die Gesellschaft als Ganze hat diesen Zustand eigentlich überwunden, sondern auch das Individuum ist immer wieder aufgehoben worden. Kinder – so sie in Hitchcocks Staat einen Platz finden – befinden sich immer noch in einem vorbürgerlichen Stadium. Der kleine Arnie (Jerry

Mathers) in The Trouble with Harry (1956) wirkt mit seinem Plastikgewehr wie die Karikatur eines Cowboys, was auch nicht ohne Folgen für die Glaubwürdigkeit erwachsener Jäger bleibt. Die Waffen, die der echte Held sich noch selbst baute und die daher ein elementarer Bestandteil seiner selbst waren, führen bei Hitchcock nur noch zu lästigen Komplikationen. Die Waffe wird zu einem wichtigen Element bei der Isolation des accidental hero, weil sie ihn zum Täter einer fremden Tat macht und zur Selbständigkeit zwingt. Thornhill wird bei seinem Versuch, seine Unschuld wiederzuerlangen bereits nach kurzer Zeit zum vermeintlichen Diplomatenmörder und beginnt seine Odyssee durch die amerikanische Landschaft.

Seine Isolation bringt den Helden in eine prekäre Lage, weil individuelle und staatliche Lösungsmöglichkeiten für die Krise des Staates einander gegenüberstehen. Der Held, der den Staat in seiner Totalität retten will, kann dabei nicht mit ihm kooperieren und wird so selbst zum Staatsfeind. Er kämpft gegen den Staat für den Staat, weil dieser vom ihm verlangt, den Staat als Bürger zu retten (durch Kooperation mit Polizei usw.).

Ford und Hitchcock setzen die Wiederherstellung des Rechts ans Ende ihrer Filme, aber nur bei letzterem kann darüber Freude aufkommen. Der Vorteil, den Hitchcoks Figuren haben ist, daß sie als Bürger beginnen und deshalb auch so enden können, während es für Fords Helden kein Happy End geben kann. Entweder sie müssen wie Ringo ihren Heldenstatus aufgeben, oder sie verlieren alles andere zu Gunsten ihrer Identität wie Ethan in The Searchers. Hitchcocks Bürger kann sich darüber freuen, das es ihm am Ende genauso gut geht wie bereits am Anfang. Der Western-Held, der ein Held durch Geburt ist, ist als solcher schon immer eine unglückliche Figur, während Hitchcock einen Helden auf Zeit kreiert.

3 | In der McCarthy-Ära entsteht neben dieser partiellen Krise, in der der Einzelne für sein Recht kämpfen muß, das Thema der totalen Staatskrise durch Unterwanderung. Invasion of the Body Snatchers (1956, Remakes: 1978, 1993) zeigt die Übernahme einer amerikanischen Kleinstadt durch extraterrestrisches Saatgut, aus dem emotionslose Replikanten schlüpfen. Die neuen Bürger von Alta Mira wirken wie Illustrationen von Hegels Beschreibungen der Herrschaft des Allgemeinen in seiner Allgemeinheit, »in welcher die Lebendigkeit des Individuellen als aufgehoben oder als nebensächlich und gleichgültig erscheint.«[7] Der Staat funktioniert, und zwar besser denn je, aber es ist der falsche Staat. Es geht also um ein Problem der falschen Totalität, die sich dadurch auszeichnet, daß es ihr an Substantialität fehlt. Diese zieht sich in einer einzigen Figur wie dem Landarzt Miles Bennel (Kevin McCarthy) zusammen und kämpft dann für

baldige Dekompression. Problematisch an diesem Modell ist lediglich, daß der Held zum einen immer noch ein Held wider Willen ist und zum anderen daß er keinen neuen Staat initieren kann. Es mangelt ihm an Freiheit und Ursprünglichkeit.

Der nötige Paradigmenwechsel wird in den späten 60ern u.a. mit Targets (1968) von Peter Bogdanovich vollzogen. Der Einzelne, der dem Staat (egal, ob falsch oder richtig) die Substantialität abspricht und dagegen sein eigenes Gesetz stellt, ist vor allem eins: ein Psychopath. Bogdanovichs Held ist ein Vietnam-Veteran, der eines Tages unvermittelt zum Amokläufer mutiert und damit eine neue Ära des Horrors nach Karloff & Lugosi einleitet.

Dieser paranoide Held kann aus zwei Perspektiven dargestellt werden. Die konservative Variante verortet ihn auf der Seite des Guten, was der Position Hitchcocks noch sehr nahe kommt, der Krise aber größere Dimensionen einräumt. Die Paranoia ist daher in der Regel auch nicht echt, sondern wird dem Helden zugeschrieben, wenn er prophetengleich vor der Unterwanderung durch Aliens, Verschwörer und Vampire warnt.

Die Progressiven stellen ihre Paranoiker ins gesellschaftliche Abseits oder lassen sie wie David Fincher in Seven (1995) gar ganz verschwinden. Zum Prototyp dieses neuen Heldenkonzepts hat sich inzwischen der Serienkiller entwickelt, der durch sein eigenes Gesetz kontinuierlich den Staat kompromitiert. Dabei kann es sich um einen willkürlich gesetzten masterplan wie in Seven oder Copycat (1995) handeln oder einfach um die Psyche bzw. das Weltbild des Killers wie in Silence of the Lambs (1991). Beides muß von Staatsorganen unter Einhaltung ihrer eigenen Gesetze entschlüsselt werden, wobei sich die Grenzen und damit die Totalität des Staates oftmals auflösen. Und spätestens wenn der Polizist selbst zum Killer wird (Element of Crime, 1984; Natural Born Killers, 1994), hat das virulente Böse gesiegt.

Daß all diese Killer und Psychopathen nicht die Staatsmänner von morgen sein wollen, tut ihrer Legitimation als Helden keinen Abbruch. Sie sind vielmehr wie die Figuren in Cronenbergs Crash (1996) die letzten Ästheten, die an der langweiligen Perfektion der Totalität verzweifeln und ihr ihre perverse Subjektivität entgegenstellen.

»Die

Haut

ist nicht mit pflanzenhaft unlebendigen Hüllen verdeckt, das Pulsieren des Blutes scheint an der ganzen Oberfläche, das klopfende Herz der Lebendigkeit ist gleichsam allgegenwärtig und tritt auch in die äußere Erscheinung als eigentümliche Belebtheit, als turor vitae, als dieses schwellende Leben hinaus.«

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Kann ich einen Hegelianer lieben?

Barbara Kuon

Über Hegel erscheinen weltweit die meisten philosophischen Publikationen und werden die meisten philosophischen Kongresse abgehalten; es hat beinahe den Anschein, als ob diese wuchernde Hegel-Konjunktur eine quasi massenkulturell verdichtete Enklave innerhalb des sonst so lose geknüpften Netzes der philosophischen Kommunikation bildete. Der Hegelsche Textkorpus scheint sich besonders gut für die unendliche Auslegung zu eignen, wohl deswegen, weil er die ständig sich wiederholende Beschreibung einer in sich bewegten Ruhe (oder einer in sich ruhenden Bewegung) nachzeichnet, eines in sich kreisenden Kreises. Ekstatiker und Phlegmatiker kommen dabei gleichermaßen auf ihre Kosten. Ob man gegen sein System argumentiert oder für es, ist eigentlich egal, weil die dialektische Maschine aus jedem Argument dagegen eines dafür macht (und umgekehrt). Wenn man sich also überhaupt mit diesem System beschäftigt, dann hat man schon verloren – oder auch gewonnen, wie viele der postmodernen Autoren. Mir dagegen gelingt es leider überhaupt nicht, mich dem Hegelschen System wirklich zu nähern, weil mein Blick bei jedem Versuch an dem Heer von Hegelianern hängenbleibt, die davor stehen. Gewöhnlich geht man davon aus, daß sich ein Kreis von Anhängern durch das Profil desjenigen charakterisieren läßt, dem sie anhängen, und daß sie in dem Maße im Recht sind, wie

ihr Meister im Recht war. Nun ist Hegel jedoch allein schon deswegen im Unrecht, weil er tot ist. Seine Sache muß sich also an den (Über)Lebenden beweisen; an ihnen sollte man ablesen können, wie es mit Hegel steht. Sie leihen dem Leichnam (dem Textkorpus) ihr Gesicht.
In meinem Leben habe ich schon einige Hegelianer getroffen, was sicherlich durch meine Liebe zur Weisheit bedingt ist (was leider bedeutet, daß ich diese Weisheit nicht besitze; denn würde ich sie besitzen, so würde ich sie nicht zu lieben brauchen). Hegelianer zeichnen sich in erster Linie dadurch aus, daß sie alles, was passiert, zumindest im nachhinein gutheißen oder rechtfertigen, weil sie zu dem Schluß gekommen sind, daß früher oder später alles Wirkliche vernünftig und alles Vernünftige wirklich wird. Auf der anderen Seite verhalten sie sich so, als ob sie der Durchsetzung dieser gegenseitigen Durchdringung von Wirklichkeit und Vernünftigkeit doch noch nachhelfen müßten, wobei manche nicht nur strategisch denken, sondern sogar eine regelrechte Begeisterung für das Strategische als solches entwickeln. Nun, das liegt sicherlich an der zwiespältigen Position, auf die sich Hegel selbst plaziert hat: Zwar beschreibt er die Entwicklung des »absoluten Geistes« als einen unumgänglichen und selbstläufigen Prozeß; dennoch aber fühlt er, Hegel, sich persönlich dazu berufen, diesen Prozeß in einem literarischen Werk zu reflektieren, also in ein zusätzliches Material, nämlich Papier, einzuschreiben. Kurz, es scheint, daß Hegel zunächst einmal selbst die Apotheose dieses Prozesses der Weltgeschichte bildet, indem er sich schlicht und einfach an dessen Ende setzt – insofern wäre er der Weltgeist in Person. Gleichzeitig erfüllt er eine absolut dienende Funktion, weil er sich genötigt fühlt, den Prozeß, der ohnehin stattfindet, zusätzlich zu dokumentieren. Da die Weltgeschichte mit der Etablierung des Nationalstaats endet, macht er sich zu einem Staatsdiener, der charakteristischerweise das stützt und bewahrt, was sich ohnehin schon durchgesetzt hat: eine typische Verwaltungsaufgabe. Verteidiger der Hegelschen Position haben versucht, diese Aporie in ein rein architektonisches Problem umzuformulieren und dadurch akzeptabler zu machen: Aus der Diskrepanz im Denken wird eine rein räumliche Distanz zwischen einem Schloß und einem Gartenhäuschen. Die Abgeschiedenheit des Gartenhäuschens wird jeden Philosophen zugleich überzeugen, da sie mit einer Ruhe und Konzentration lockt, die ein Schloß wohl kaum wird bieten können. Um nun wieder von Hegel auf den Hegelianer zurückzukommen: Dieser hat nichts anderes im Sinn, als das, was ist, auch gutzuheißen; dabei tut er es jedoch auf eine so emphatische Weise und mit einem solchen Mangel an Indifferenz und Gelassenheit, daß man glauben könnte, die Weltgeschichte habe gerade auf ihn gewartet,

um sich vollenden zu können – als ob die Weltgeschichte in jedem einzelnen Hegelianer noch einmal kulminieren würde. Die meisten Hegelianer wollen daher Staatsdiener werden und tragen zugleich das Gefühl einer Art Auserwähltheit mit sich herum. Überhaupt zeichnet sich der Hegelianer durch eine ständige innere Unruhe und unermüdliche Aktivität aus. Er folgt offensichtlich der Überzeugung, daß für einen ohnehin ablaufenden Prozeß zusätzlich etwas getan werden müsse, und zwar ohne Unterlaß. Nach außen hin demonstriert er eine göttliche Ruhe, doch ist diese olympische Jovialität mit der inneren Unruhe einer energischen Aktivität verbunden.

Nun könnte mir das alles mehr oder weniger egal sein, denn Hegel ist, wie gesagt, ohnehin tot, und die Hegelianer eignen sich durchaus für eine wohlwollende Betrachtung. Doch hat mir die Erfahrung gezeigt, daß umgekehrt ich den Hegelianern nicht egal bin. Mehr als einer hat schon versucht, mich zu verführen. Oft bemerkte ich schon an der Gewißheit der jungen Herren, mit der sie mich in ihrem Netz wähnten, daß ich es mit einem Hegelianer zu tun hatte, noch bevor ich seine Hegel-Gesamtausgabe im Regal seines Junggesellen-Appartments erblickte, von wo aus ich dann spätestens die Flucht ergriff. Jedesmal empfand ich dieses Interesse, das mir von einem Hegelianer entgegengebracht wurde, nicht wie üblich als eine Bestätigung meiner Attraktivität, sondern fühlte mich eher verunsichert, wenn nicht gar beleidigt: Kann sich ein Hegelianer überhaupt in eine Frau verlieben? Und wenn ja: Kann ich einen Hegelianer lieben?

Man könnte diese Frage zunächst dahingehend beantworten, daß ich ja, insofern ich die Weisheit liebe, auch die (selbsternannten) Vertreter dieser Weisheit lieben müßte – zumal ich den Verdacht hege, daß es in der Geschichte der Philosophie noch überhaupt keine Philosophinnen gegeben hat und vielleicht auch niemals geben wird. Es mag gute Komparativistinnen geben, aber es gibt eigentlich keine Philosophinnen. Zumindest zählt das »Lexikon der philosophischen Werke« in einer Ausgabe von 1988 unter insgesamt 538 Denkern nicht mehr als 4 Frauen, was weniger als 1% ausmacht. Vielleicht kann eine Frau die Weisheit nicht direkt lieben (es sei denn in einer Art lesbischen Zuneigung), sondern nur über den Umweg der männlichen Wesen, die ihrerseits die Weisheit lieben. Doch kann sie die Weisheit auch vermittels eines Hegelianers lieben?

Die Gründungslegende der Hegelschen Dialektik beschreibt, wie der junge Hegel – man stelle sich einen jungen, existenzialistisch gesinnten Mann vor, denn Philosophen sind in ihrer Jugend entweder Existenzialisten, oder sie sind keine Philosophen – in einer kritischen Auseinandersetzung mit Kant (»Der Geist des Christentums und sein Schicksal« von 1798/99) die Figur

der Dialektik aus dem Wesen der Liebe entwickelt hat. Während der Kantische Kategorische Imperativ das Modell von Herr und Knecht in das Innere des Subjekts verlagere und dieses damit in zwei Hälften (Neigung und Gesetzesbewußtsein) zerreiße, müsse man, so der junge Hegel, die Einigkeit des ganzen Menschen wiedergewinnen. Und er fand sie in der Liebe, die den natürlichen Neigungen des Menschen entspreche, gleichzeitig aber ein Gefühl der Einigkeit unter Subjekten stifte, weil sie das gesamte Leben einer Gemeinschaft zu durchdringen vermöge. In der Liebe entdeckte Hegel zum ersten Mal eine Figur, die er dann überall am Werk erblickte, wo er nur hinsah: die Dialektik, die für ihn mehr war als nur eine Spielerei der philosophischen Reflexion, nämlich Grund und Motor der Wirklichkeit selbst; Einheit von Endlichem und Unendlichem. Wie funktioniert also diese Liebe / Dialektik? Zunächst einmal muß ein Liebender da sein, der sich selbst bejaht, der sich selbst setzt: das ist die These. Dieser Liebende muß über sich hinaus gehen, er muß sich dem Liebenden hingeben, er muß sich opfern, sich vergessen, sich selbst, also seine anfängliche Setzung, negieren: hierin besteht die Antithese. Indem der Liebende sich aber in der Geliebten vergißt, findet er sich dadurch erst eigentlich selbst wieder; in der Hingabe an die Geliebte wird er sich in einem höheren Sinne seiner selbst bewußt: das ist die Synthese. Daß diese Figur der Liebe ihrerseits jedoch dem Kampf zwischen Herr und Knecht auf Leben und Tod entspricht, wenn man von dessen agonistischen Charakter absieht, sei zunächst einmal einfach dahingestellt. – Diesem dialektischen Vorgang der ständigen Trennung und Verbindung, der Selbstentfremdung und Versöhnung ist nicht nur das menschliche Selbstbewußtsein unterworfen, sondern auch die Geschichte, das unendliche Leben oder der göttliche Geist; selbst Gott funktioniert nach den Gesetzen der Dialektik. Alles, was es selbst ist, ist zugleich von einem Höheren durchdrungen; und letztlich ist alles von einem Höchsten durchdrungen, nämlich vom »absoluten Geist« (dem universellen Liebhaber, dem auch agonistische Züge durchaus nichts Fremdes sind). Sicherlich hat Hegel diese dialektische Figur nicht selbst erfunden. Sie erinnert beispielsweise an die Figur der coincidentia oppositorum des Nikolaus Cusanus, die ein Ineinanderfallens aller Gegensätze beschreibt: Ein jedes ist es selbst und zugleich alles andere, indem es dieses andere nicht ist. Ein jedes begreift seinen Gegensatz in sich, ein jedes vereinigt sich mit dem, wovon es bedroht wird. Hegel konnte aus einem ganzen (theologischen) Vorrat an überlieferten Verfahren schöpfen, die alle einen Weg wiesen, auf dem man vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Endlichen zum Unendlichen, vom Kontingenten zum Absoluten, von der Natur zum Geist gelangen und beide untrennbar

miteinander verschlingen konnte. Auch die Forderung, das Geistige oder Vernünftige müsse wirklich werden – das Göttliche müsse sich beweisen und in der Welt zeigen, erinnert an eine Variante des mittelalterlichen Gottesbeweises. Wenn die Figur also bereits bekannt war, so war doch neu an ihr, daß dieser Prozeß des Aussichherausgehens, Sichauseinanderlegens und unendlich bereicherten Zusichkommens des Geistes sich in der Zeit vollziehen und noch im Diesseits, quasi zu Lebzeiten Hegels, zu einem Abschluß kommen sollte. So sehr dieses Liebesverhältnis zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen durch seine Säkularisierung und seine Inszenierung auf der Bühne der Weltgeschichte an dramatischem Wert gewann, so undramatisch geriet der Moment der Apokalypse, und so banal und trivial geriet die Vorstellung vom postapokalyptischen Zustand nach dem Ende der Geschichte: der moderne bürokratische Staat, die Ironie eines Paradieses. Um Georges Bataille zu zitieren – auch ein Hegelianer, der allerdings Zeit seines Lebens am Hegelschen System litt, wenn auch auf äußerst fruchtbare Art und Weise: »Daß man das Heil sucht, geht noch an; man bleibt am Leben, man kann nicht sicher gehen, man muß es weiterhin erflehen. Hegel gewann zu seiner Lebenszeit das Heil, tötete das inständige Flehen und verstümmelte sich. Es blieb von ihm nur ein Spatenstiel übrig, ein moderner Mensch.« Kann man einen solchen Spatenstiel lieben? Kann man von einem Spatenstiel geliebt werden?

Wer die Liebe nicht kennt, so Hegel, dem fehlt etwas. »Das erste Moment der Liebe ist, daß ich keine selbständige Person für mich sein will und daß, wenn ich dies wäre, ich mich mangelhaft und unvollständig fühle.« Für Hegel gibt es nichts Schlimmeres als das unmittelbare, eigensinnige und selbständige Bestehen-auf-sich-selbst, weil es eine Ab-straktion bedeutet, ein Sich-Abziehen vom Ganzen. Lacan wird später von einem »grundsätzlichen Fehlen« oder einem »grundsätzlichen Mangel« sprechen, den er »Frau« nennt – wobei für Lacan im Unterschied zu Hegel die Frau überhaupt nicht existiert, die Vereinigung also niemals stattfinden kann (höchstens die Vereinigung mit sich selbst in Form der Masturbation); Lacan denkt eben schon nach dem Ende der Liebe. Nicht so Hegel: Nur die Liebe kann eine Person dazu bringen, den Schritt der Entfremdung zu wagen, um sich in einem nächsten Schritt mit dem Ganzen bewußt zu vereinen: »Das zweite Moment ist, daß ich mich in einer anderen Person gewinne, daß ich in ihr gelte, was sie wiederum in mir erreicht. Die Liebe ist daher der ungeheuerste Widerspruch, den der Verstand nicht lösen kann, indem es nichts Härteres gibt als diese Punktualität des Selbstbewußtseins, die negiert wird und die ich doch affirmativ haben soll. Die Liebe ist das Hervorbringen und

die Auflösung des Widerspruchs zugleich: als die Auflösung ist sie die sittliche Einigkeit.«

Die Liebe wäre also der Ort, an dem das dialektisch-einigende Prinzip in Gestalt heraustritt, wo es eine Form annimmt, wo es sichtbar wird. Ich muß dieses Moment ganz besonders hervorheben, weil Hegel nicht viele Orte kennt, an denen sich der Geist überhaupt zeigt, an denen er erscheint – wo er sich in Szene setzt. Außer der Liebe gibt es für ihn nämlich nur noch einen Bereich, der die Inszenierung einer adäquaten Vereinigung des Selbstbewußtseins mit seinem Gegensatz zuläßt: die Kunst, und innerhalb der Kunst eigentlich nur die klassische Kunst. Die Figur der dialektischen Triade, die im Hegelschen Werk omnipräsent ist, findet sich auch in seinen »Vorlesungen über die Ästhetik«, wo er die symbolische (archaische) Kunst, die klassische (antike) Kunst und die romantische (christliche) Kunst beschreibt. Die drei Kunstformen unterscheiden sich voneinander in erster Linie durch das jeweils unterschiedliche Verhältnis zwischen Geist und Natur, das in ihnen zum Ausdruck kommt. Damit folgt Hegel der alten Definition des göttlich-künstlerischen Vorgangs der Schöpfung, bei dem der Geist der an sich formlosen Materie eine Form aufdrückt, oder, wie bei Aristoteles, die Form (hyle) den Stoff (morphe) prägt, der an sich nur reine, allerdings widerständige Möglichkeit ist. Wie wir bereits aus der Figur der Liebe wissen, kann sich der Geist nur dann seiner selbst bewußt werden, wenn er sich mit der Materie vereinigt hat, wenn er ihr seine Form eingeprägt hat. Diesem Moment der Liebe entspricht also das Moment der klassischen Kunst: In ihr hat sich der Geist in der Natur verwirklicht, er hat die Materie in-formiert und dabei eine ihm adäquate Gestalt angenommen. In der symbolischen Kunst hatte er hingegen nur eine inadäquate Gestalt gefunden; ein schlafender Geist lag neben einer schlummernden Materie und konnte sich nicht mit ihr vereinigen – oder die Vereinigung nahm eine rein symbolische Gestalt an. Die romantische als die dritte und letzte der drei Kunstformen nimmt bereits wieder von der Forderung nach Sichtbarkeit Abstand; sie ist kaum noch zu sehen. Ihre Szene ist schon nicht mehr die äußere Natur – die Oberfläche, die menschliche Haut –, sondern die Innerlichkeit des Menschen; sie bildet die letzte Etappe des Geistes auf dem Weg zu sich selbst, auf dem Weg zur Selbstreflexion – den Rückweg, den Rückzug ins Innere. Setzt man »Gott« statt »Geist«, so schweben die Götter am Morgen (in der symbolischen Kunstform) über der Erde, vereinigen sich am Mittag (in der klassischen Kunstform) mit ihr und erzeugen den schönen, heldenhaften Menschen, um am Abend (in der romantischen Kunstform, kurz bevor die Religion und danach die Philosophie die Regie über-

nehmen) in der menschlichen Brust zu sich selbst zu finden: Gott ist tot, es lebe das Göttliche im Menschen, die Vernunft.
Was uns interessiert, ist aber vor allem die klassische Kunstform: der Mittag, die Mitte, das Mediale. Am Mittag gibt es keine Schatten, keine grauen Reste der dunklen Materie; alles ist hell erleuchtet, die Formen sind klar, weil sie den Stoff vollständig durchdrungen haben. Wie muß man sich eine solche Ästhetik bildlich vorstellen? Und was hat diese Mitte mit der Liebe oder mit der geschlechtlichen Vereinigung gemein? Wo der Geist die Materie penetriert, wo der Himmel die Erde küßt, dort entsteht ein Interface zwischen dem Absoluten und der Natur: der schöne Mensch, das menschliche Antlitz, dessen Augen mit dem Göttlichen in Kontakt stehen. »Schöneres kann nicht sein und werden.« (Nur Höheres kann noch werden – in der Philosophie.) Der schöne Mensch ist der Held; und dieser ist nichts anderes als der Liebende. Der Held ist derjenige, der über sich hinausgegangen ist, der die göttliche Ruhe (die olympische Jovialität) hinter sich gelassen und sich auf seine Umgebung eingelassen hat, um sich schließlich in ihr heimisch fühlen zu können. Die schöne, klassische Kunst ist die mediale Kunst schlechthin, wenn man darunter eine Kunst versteht, in der sich das Medium ganz dem Bild hingibt und selbst dabei in den Hintergrund tritt – eine Kunst, in der das Medium fast verschwindet, die also unvermittelt oder unmittelbar wirkt. Gerade weil die Realität in dieser Kunst perfekt inszeniert, also vermittelt ist, wirkt sie unmittelbar. Nicht von ungefähr hat sich die Hegelsche Ästhetik in allen Bereichen (inklusive ganzer Staaten) durchgesetzt, in denen die Überzeugung herrscht, daß eine inszenierte Realität einer naturgegebenen, der man nicht vertrauen kann, allemal vorzuziehen sei.
Betrachten wir also einmal die Kunst als Liebe und die Liebe als Kunst. Der Held in der klassischen Kunst definiert sich dadurch, daß er einen Raum vorfindet, in dem er sein subjektives Gesetz durchsetzen kann, weil es noch kein objektives Gesetz gibt, das bereits herrscht. Auch der Liebende folgt nur dem Gesetz seiner subjektiven Empfindung. Der agonistische Zug des Heldentums muß dabei keineswegs abstrahiert werden, weil zwischen dem Kampf des Helden oder seiner energischen Aktivität und der geschlechtlichen Vereinigung kein struktureller Unterschied besteht – es möge der Hinweis genügen, daß Hegel seine Figur der Liebe aus einer Transformation der Figur des Kampfes von Herr und Knecht auf Leben und Tod gewonnen hatte. Der Liebende und der Held müssen verführen beziehungsweise kämpfen, weil sich das Objekt ihrer Begierde ihnen nicht sogleich hingibt, sondern einen gewissen Widerstand leistet. Diese Widerspenstigkeit oder Trägheit der Materie hatte Platon seinerzeit bewogen, dem Materiellen als

solchem eine nicht nur ontologisch minderwertige, sondern auch verderbliche Rolle zuzuschreiben: durch die Materie werde das Geistige (die Ideen) gebrochen und abgelenkt, gleichsam verschmutzt. Der Schmutz des Scheins verdecke und verderbe die Reinheit des Seins. Doch paradoxerweise war im platonischen Denken dieser Schmutz gleichbedeutend mit der Sichtbarkeit der Dinge – im Gegensatz zur unsichtbaren, inneren Evidenz, die von den Ideen ausstrahlte, und denen daher keine äußere Gestalt zukam. Einer solchen radikal dualistischen Definition des Materiellen als verderblichem Ort des Sündenfalls der Ideen setzte Hegel also sein dialektisches Modell der verführenden und zugleich bezwingenden Vereinigung mit dem Materiellen entgegen. Nicht ein trügerischer Schein wie bei Platon, sondern das »sinnliche Scheinen der Idee«, die materielle Verkörperung des Geistigen, des Gedankens, bildet für ihn das Wesen der Kunst. Die Kunst, die er meint, ist eine realistische Kunst, die aber keineswegs eine Kunst der Nachahmung ist. Mimetische Kunst betrachtet Hegel im besten Fall als ein bloßes Kunststück und im schlimmsten Fall als eine Ekelhaftigkeit. Das wahre Kunstwerk hingegen entsteht durch eine Inkarnation des Geistigen im Material des Sinnlichen; das wahre Kunstwerk unterwirft sich einem höchsten Zweck, dem »absoluten Geist.« »Die höhere Kunst wird diejenige sein, welche sich die Darstellung dieses höchsten Inhalts zur Aufgabe macht.« Hegel sagt es ganz deutlich: Der Inhalt ist das Geistige, die (diesem angemessene) Form ist die menschliche Gestalt.

Halten wir also fest, daß für den Geist nur wenige Orte in Frage kommen, an denen er sich in Fleisch und Blut inkarnieren kann: in der klassischen Kunst kann er sich zeigen, in der Liebe kann er sich fühlbar machen. Und halten wir ebenfalls fest, daß der Geist ein Material braucht, eine Materie, in der er sich reflektieren kann, die er durchdringen kann. Dabei stellt er selbst das männlicher, aktive Prinzip dar, während die Materie das weibliche Prinzip verkörpert, das zwar passiv oder träge ist, aber dafür auch etwas widerspenstig. So wohl sich der Geist an diesen beiden Orten der Versöhnung fühlen mag, weil er die Natur dazu bewogen hat, ihn zu umschmeicheln, so unbehaglich wird es Hegel zumute bei der Vorstellung, der Geist würde es sich dort für immer bequem machen. Denn sowohl die Liebe als auch die Kunst haben für ihn einen grundsätzlichen Nachteil: Die Liebe ist immer noch eine natürliche Empfindung, und daher ist sie bloß subjektiv, zufällig und launenhaft. Sie knüpft zwar ein Band der Einigkeit (Sittlichkeit), doch ist dies nur ein natürliches und kein geistiges. Genauso steht es um die Kunst; der klassische Held folgt nur seinem subjektiven Gesetz, seinem subjektiven Interesse, seinem göttlichen, aber immer noch subjektiven Pathos, sei-

ner individuellen Leidenschaft. Diese Orte der Versöhnung bilden zwar die Mitte, eine »glückliche Mitte«, aber eben auch nur eine Mitte. Der Geist aber muß diese Äußerlichkeit in der Form des Natürlichen, die für ihn zwar eine angenehme und angemessene Entfremdung, aber eben doch eine Entfremdung bedeutet, wieder verlassen, um zu sich zurückzukehren und sich selbst zu reflektieren. Das Ende der Kunst wird beinahe schon in der dritten, der romantischen Kunstform besiegelt: der Geist wohnt immer weniger dem Material inne und läßt bei seinem Rückzug eine banale, triviale und prosaisch gewordene Wirklichkeit zurück. »Das äußerlich Erscheinende vermag die Innerlichkeit nicht mehr auszudrücken.« Das Reich des Äußerlichen wird von da an sich selbst überlassen, und das Reich des Inneren wird sich nur noch in Form einer »äußerlichkeitslosen Äußerung« (einer inneren Gewißheit) kundtun. Am Ende der Kunst stehen dem Künstler zwar alle Formen und alle Inhalte zur Verfügung, die er nach Belieben verwenden kann; doch was auch immer er produzieren wird, es wird nicht mehr die Mitte sein. Der Staat als die höchste Inkarnation des »absoluten Geistes« etabliert sich und übernimmt die Aufgabe der Kunst, wenngleich er ihr nach wie vor einen Platz einräumt. Die Kunst wird also im berühmten dreifachen Sinne aufgehoben: Sie endet, sie wird aufbewahrt (im Museum), und sie wird in ihrem Übergang zu Religion und Philosophie auf eine höhere Stufe gehoben. Innerhalb des Staates lassen sich keine Ideale aufstellen; es gibt keinen Platz mehr für das Pathos und die subjektiven Gesetze des Helden. Im Staat herrscht das objektive Gesetz, und Justizbeamte oder Monarchen sollen sich nicht dazu berufen fühlen, heroischen Idealen zu folgen und sich wie Helden aufzuführen.

Die Kunst ist also zu Ende. Nichts anderes gilt für die Liebe: auch hier wird das subjektive, natürliche Gesetz vom objektiven verdrängt. »Die Liebe ist aber Empfindung, das heißt die Sittlichkeit in Form des Natürlichen; im Staate ist sie nicht mehr: da ist man sich der Einheit als des Gesetzes bewußt, da muß der Inhalt vernünftig sein, und ich muß ihn wissen.« Die Zufälligkeit, die »schlechte Unendlichkeit« der Liebe ist im Staat durch die Ehe gebannt, die aus den beiden selbständigen Personen eine Person macht. Auch die Liebe wird im Staat aufgehoben: Ihre Zufälligkeit endet, ihre Personen bewahren sich im Zusammenschluß zu einer Person, und sie wird in den Himmel der Ehe erhoben. Die Möglichkeit einer harmonischen Verbindung von Ehe und Liebe, einer Liebe in der Ehe, verbannt Hegel als eine romantische Illusion in die Vergangenheit. Ende der Kunst, Ende der Liebe – was bleibt? Ein Besenstiel, ein moderner Mensch? Der Knecht hat gesiegt, um Staatsdiener zu werden. Der Liebende hat gesiegt, um Ehemann zu wer-

den. Alles Material ist geformt, alle Materie bearbeitet, alles Widerspenstige ist gezähmt, alles Pathos ist besänftigt. Alle abgelegten Erscheinungsformen, alle toten Hüllen des Geistes sind archiviert und werden in Museen (oder Ehen) aufbewahrt.

Nun gibt es bereits eine lange Tradition, dem zu widersprechen – besser gesagt, es gibt zahlreiche Traditionen. Es gab den Philosophen Kierkegaard, der gegen die Ausgestelltheit, gegen die Evidenz aller Dinge im Hegelschen Staat seine subjektive Innerlichkeit geltend machte und der Evidenz den Verdacht entgegenstellte. Es gab den Philosophen Schopenhauer, der die Unmöglichkeit der Selbstreflexion bewies und statt dessen einen unbewußten Willen hinter allen Dingen wirken sah, der sich nur durch Verneinung überwinden lasse. Es gab Künstler, die selbstverständlich weiterhin Kunst machten, indem sie behaupteten, daß nicht der Geist, sondern nur das Bild sich reflektieren könne, indem es das Bild – die Leinwand – auf sich selbst abbilde: Es waren die künstlerischen Avantgarden, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in diesem Sinne argumentierten. Es gab den Philosophen Bataille, der die »beschränkte Ökonomie« des redlich arbeitenden Geistes in eine »totale Ökonomie« der restlosen Verschwendung und Verausgabung einbettete. Es gab den Philosophen Derrida, der an Stelle der Selbstidentität des Geistes mit sich eine ursprüngliche Differenz entdeckte, einen dunklen Rest, ein widerspenstiges Supplement, ein Zuviel, das einen Mangel im Inneren der Identität ausfülle, und das sich der Aufhebung immer schon entziehe. Es gab den Psychoanalytiker Lacan, der die dialektische Triade von These, Synthese und Antithese um ein Moment erweiterte und behauptete, man müsse in der Dialektik auf vier zählen: Es gebe einen »verschwindenden Vermittler«, nämlich den Mangel oder die innere Negativität der These selbst, die in ihr Gegenteil übergehe, noch bevor sie von der Antithese negiert werde. Es formierten sich Gruppen, die sich im Hegelschen System nicht oder ungenügend repräsentiert glaubten, und die ihre Aufnahme einklagten, um ihre feministische, homosexuelle, schwarze oder wie auch immer geartete Identität zu erlangen. Kurz: man fand immerzu etwas, das nicht geformt war, das sich bis dahin jeder In-formation entzogen hatte, weil es nicht unter ein staatliches Gesetz fiel oder in keinem System repräsentiert war (Frauen, die noch nicht verheiratet waren). Entweder sollte es dann noch geformt werden, oder es entzog sich grundsätzlich jeglicher Formung und Vereinnahmung, könne also niemals geformt werden: statt dessen verbleibe ein Rest, ein konstitutives Unbewußtes, eine unauflösbare Differenz.

Nun, weil ich noch immer nach der Antwort suche auf die Frage, ob ich

einen Hegelianer lieben könnte, bin ich besonders daran interessiert, wie es mit der Liebe (also auch mit der Kunst) weitergegangen ist, nachdem Hegel ihr Ende proklamiert hat. Zunächst muß ich zu der Feststellung gelangen: einen Hegelianer kann man nur vorübergehend lieben, dann muß man ihn heiraten (es scheinen sehr viele Frauen mit Hegelianern konfrontiert zu sein, ohne es zu wissen). Umso mehr erschrecke ich daher über das Interesse, das mir von Seiten einiger Hegelianer entgegengebracht wurde. Sehe ich so aus, als würde ich einen von ihnen heiraten, als würde ich in ihre eheliche Privatsammlung passen? Es muß noch einen anderen Grund geben, warum sie sich durch mich angezogen fühlen. Ist es das, was Heidegger gemeint hat, als er in »Was heißt denken« sagte: »Wenn wir in den Zug des Entziehens gelangen, sind wir – nur ganz anders als die Zugvögel – auf dem Zug zu dem, was uns anzieht, indem es sich entzieht.«? Nicht zufällig wird diese Passage von Derrida in seinem Essay über »Heideggers Hand. Geschlecht II« zitiert. Darin und in »Geschlecht I« beschreibt Derrida die ontologische Differenz – den konstitutiven Entzug des Seins, das gibt und damit alles Seiende ermöglicht, das sich selbst aber verbirgt – als eine sexuelle Differenz, als eine »Mannigfaltigung«, als eine ursprüngliche Zerstreuung oder Zerspaltung des Seins, die aber noch keine sexuelle Zwiefalt der Geschlechter bedeutet. Das Geschlecht des Menschen ist das, was diese Offenheit für das Sein, für das »es gibt«, für die Gabe hat: Es ist die Hand des Menschen. »Der Mensch ›hat‹ nicht Hände, sondern die Hand hat das Wesen des Menschen inne...« Aus diesem wunderschönen Sprachspiel zwischen Heidegger und Derrida folgt letztlich, daß das Geschlecht des Menschen die Hand ist (nicht die Hand des Menschen, sondern die Hand des Seins), die gewährt, die gibt, die sich gibt: die masturbiert. Übrigens imaginiert Derrida an einer anderen Stelle eine Szene, in der Heidegger von seinen Studenten gefragt wird, wie es mit dem Sexualleben seines Daseins stehe. Muß ich mir nicht auch die Frage stellen, wie es mit dem Sexualleben des Weltgeists aussieht? Ist es nicht so, daß bei der sexuellen Vereinigung nur der Geist sich reflektiert, also sein Verlangen befriedigt? Und ist es nicht so, daß die Materie gar kein Begehren hat, das gestillt werden könnte, sondern daß sie nie will und zugleich immer will? Und daß ihr Wollen nur darin besteht, Widerstand zu leisten? Genauso verhält es sich in der klassischen Kunst, wie Hegel sie beschreibt. Der Geist setzt sich in seine adäquate Gestalt heraus, indem er sich mit der Materie vereinigt, sich in ihr inkarniert, in ihr erscheint; von einem Scheinen der Materie kann dabei allerdings nicht die Rede sein. Die Materie oder das Mediale zeichnet sich im Gegenteil dadurch aus, im Werk nicht sichtbar zu sein. Das Materielle / das

Weibliche ist also für den Geist nur eine Etappe auf dem Weg zu sich selbst; es ist für ihn ein Ort der Masturbation. Der Geist veräußert sich nur, setzt sein Leben nur daran, um sich danach zu verjüngen, was nichts anderes heißt, als sich selbst zu gebären: das natürliche Leben zu verlieren, um durch sich selbst, unabhängig vom Mutterschoß der Natur, neu geboren zu werden. Die Materie verbleibt hingegen in der Mitte: Das Mediale kann nicht aufgehoben werden.

So erhärtet sich mehr und mehr der Verdacht, daß die Vereinigung der Geschlechter in der Liebe wie auch die Vereinigung von Geist und Materie in der Kunst ein asymmetrisches Verhältnis darstellen. Die Vereinigung bedeutet dann keine Aufhebung, Erhöhung oder Erlösung beider Geschlechter, sondern nur die des männlichen, des Geistes, des aktiven oder formenden Prinzips. Die eine Person, die aus dem Bund der Ehe hervorgeht, hat somit immer einen Mangel in ihrem Inneren, nämlich die Frau. Das weibliche oder passive Prinzip fällt aus der dialektischen Triade oder Trinität heraus. Die »Phänomenologie des Geistes« gibt darüber Auskunft: Der Frau wird die Aufhebung versagt bleiben. Die natürliche (bewußtlose) Geschlechterdifferenz, die Liebe, wird keineswegs aufgehoben, sondern geht über in die sittliche (bewußte) Geschlechterdifferenz der Ehe. Dabei bewahrt die Frau das natürliche, subjektive Gesetz der Empfindung und verbleibt im Inneren des Hauses, während der Mann die Familie verläßt und ins Gemeinwesen, in den Bereich des objektiven Gesetzes geht. Die Frau verkörpert den bewußtlosen Geist, das unterirdische oder unwirkliche (Hegel nennt es auch das »göttliche«) Gesetz, während der Mann den allgemeinen sich bewußten Geist oder das wirkliche, »menschliche« Gesetz verkörpert. Erst durch die Individualität (also die Form) des Mannes werden die beiden Extreme zur Mitte zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit zusammengeschlossen. Wir wissen nun, daß diese Mitte weniger eine Mitte der ewigen Versöhnung, sondern vielmehr eine Mitte des permanenten Gegensatzes oder Kampfes bedeutet. So wird das zu Formende immer einen Rest an Formlosigkeit behalten. Dies hat auch Hegel nicht übersehen; in seinen »Grundlinien zur Philosophie des Rechts« lesen wir: »Frauen können wohl gebildet sein, aber für die höheren Wissenschaften, die Philosophie und für gewisse Produktionen der Kunst, die ein Allgemeines fordern, sind sie nicht gemacht. Frauen können Einfälle, Geschmack, Zierlichkeit haben, aber das Ideale haben sie nicht.« Den weiblichen Rest an Unbestimmtheit glaubte Hegel durch die ewige Einbindung der Frau in die Ehe neutralisiert zu haben. Doch birgt dieses vage weibliche Moment nicht umgekehrt eine potentielle Gefahr der inneren Auflösung der Ehe? Die Frau ist das Nicht-Allgemeine, so wie Lacan die weibliche Logik



als die Logik des Nicht-Alles bezeichnet hat. Doch ist sie es, entgegen Lacans Überzeugung und der vieler anderer, nicht grundsätzlich. Sie läßt sich durchaus bis zu einem gewissen Grad formen, sie läßt sich bilden – aber eben nicht ganz. Es bleibt etwas Formloses, nicht weil es sich strukturell jeder Formung entzieht, sondern weil es sich wieder de-formieren kann, wenn es einmal geformt wurde: eine Art Materie, die nicht unbedingt an die In-formation glaubt, sich von ihr nicht vollständig überzeugen läßt, die sich nicht restlos verführen läßt. Sie entzieht sich nicht aufgrund ihres Exzesses an reiner Negativität, nicht weil sie sich ekstatisch verschwendet und verausgabt, nicht weil sie sich in einer Bewegung der unendlichen Differenz immer schon verbirgt. Die sexuelle Differenz ist keine ontologische Differenz. Vielmehr läßt sich die weibliche Materie deswegen nicht endgültig formen, weil sie ein Prinzip der Indifferenz verkörpert, der indifferenten Ruhe, der wohlwollenden Distanz oder Reserviertheit. Sie ist der unverletzbare Körper von Justine, der allen sadistischen Formungsversuchen, Einschneidungen und Mißhandlungen letztlich widersteht, weil mit Hilfe einer Salbe sich das Fleisch immer wieder schließt und die Haut sich immer wieder glättet. Die Zeit der Heilung ist eine Art Vorsprung, sie ist die Zeit, die der formenden Kraft fehlt, um auf den Körper einzuwirken. Die Frau als das materielle Prinzip läßt sich zwar verführen, aber durchaus nicht in einem rein passiven Sinne; sie hat sich vielmehr dazu entschieden (Heidegger würde sagen: entschlossen). Und gerade weil es eine Frage ihrer Entscheidung ist, kann sie sich auch wieder anders entscheiden, kann sie sich auch wieder verschließen. Man könnte sagen, daß die Liebe überhaupt deswegen nur möglich ist, weil sie auf einer Entscheidung beruht, die potentiell auch wieder revidierbar ist – weil die Materie nicht definitiv geformt und geprägt werden kann. Diese Materie ist wesentlich ungläubig, sie glaubt nicht an die Form, auch wenn sie ihr zeitweise unterliegt und sich ihr hingibt. (Das männliche Prinzip zeichnet sich hingegen dadurch aus, daß es seiner eigenen Form – ob es sie sich selbst gibt, oder ob sie ihm von außen gegeben wird – erliegt, daß es restlos an sie glaubt.) Weil diese weibliche Materie, das Mediale selbst, nicht aufgehoben werden, also nicht vollständig zu einem Bild geformt werden kann, deshalb kann es noch eine Liebe nach dem Ende der Liebe geben, eine Liebe, die sich der Ehe entzieht. Oder: weil Hegel seine »Phänomenologie des Geistes« in Form des unendlichen Insichkreisens der dialektischen Figur auch nur in Papier eingeschrieben hat, das nicht restlos an seine In-formation durch diese in es eingeschnittenen Kreise glaubt – deswegen kann es immer noch eine Philosophie nach Hegel geben. Die Materie, die sich der Aufhebung durch den Geist entzieht, birgt

daher die ständige Gefahr der Auflösung der Ehe (oder der Zersetzung des Kunstwerks) in sich. Wenn die Frau oder die Materie die Ehe oder das Kunstwerk aber tatsächlich zerstören, so lassen sie sich gerade dadurch involvieren und befinden sich innerhalb des staatlich-ehelichen beziehungsweise staatlich-musealen Systems. Um wirklich außerhalb dieses Systems stehen zu können, müssen sie die Form der Ehe (oder des Kunstwerks) im Gegenteil bewahren, indem sie sich zu deren materiellen Träger machen; denn sowohl die Ehe als auch das Museum beruhen letztlich auf einer solchen materiellen Grundlage, die ihnen die Zeit ihres Überdauerns schenkt.

Daraus ergibt sich nun endlich eine klare und eindeutige Antwort auf die Frage, ob ich einen Hegelianer lieben kann: Ich kann es nicht. Nun kann ich ihn zwar nicht lieben, aber ich kann in heiraten, auch wenn ich mich dabei außerhalb der Ehe befinde. Vielmehr kann die Ehe gerade deswegen bestehen, weil ich nicht vollständig in sie involviert bin. Wie aber steht es mit der Liebe unter den Bedingungen des Staates oder, anders formuliert, unter den Bedingungen des Hegelschen Systems? Wie ist es mit der Liebe nach dem Ende der Liebe und mit der Kunst nach dem Ende der Kunst weitergegangen?

Hegel hatte an die Möglichkeit einer endgültigen Formung geglaubt, und er hatte auch einen Ort vorgesehen, an dem alle Formen aufbewahrt werden konnten: das Museum. Auch seine Definition der Ehe trägt, wie ich bereits bemerkt habe, Merkmale eines musealen Raums, in dem die abgelegten Formen der Liebe ausgestellt sind. Vor allem aber hatte Hegel auf die Ewigkeit des Museums vertraut, und nicht zuletzt auf ihre Vollständigkeit: daß sie alles enthalten, was es je gegeben hat und was es jemals geben kann. Doch so, wie die Liebe weitergeht, weil es entschlossene Frauen gibt, so geht auch die Kunst weiter. Anders formuliert: nach dem Ende der Liebe spaltet sich die Liebe in die Ehe auf der einen und die Liebe auf der anderen Seite; und nach dem Ende der Kunst spaltet sich die Kunst in Hochkunst auf der einen und Massenkunst auf der anderen Seite. Wie wir wissen, setzte sich die Hochkunst nach Hegel in Form der künstlerischen Avantgarden fort. Wenn diese auch heftig gegen den Staat und die staatliche Institution des Museums ankämpften, so produzierten sie doch ausschließlich Kunst fürs Museum – Kunst, die nur im geschützten musealen Raum bestehen konnte; todgeweihte Körper, deren Seelen erst vom hellen Licht des Museums erlöst werden konnten. Ihre Taktik bestand (und besteht bis heute) darin, das Ende der Kunst unendlich oft zu inszenieren und damit unendlich hinauszuzögern. Doch die Mauern des Museums, die Grenze, die den umfriedeten musealen Bereich umschloß, erzeugte auf ihrer Außenseite eine andere

Kunst, die aus den Körpern bestand, deren Seelen nicht erlöst werden konnten – nämlich die Massenkunst. Und mehr noch: die Grenzen erwiesen sich als durchlässig und bescheinigten dem Museum seine eigene Sterblichkeit, seine eigene Endlichkeit.

Verfolgen wir aber zunächst das Schicksal der hohen oder avantgardistischen Kunst. Als Kunst immer weniger für Kirche und Palast und zunehmend unter dem Gesichtspunkt ihrer musealen Verwahrbarkeit gemacht wurde, hatte sie nicht nur ihre angestammten Auftraggeber verloren, sondern vor allem ihr traditionelles Publikum. Die neu erworbene Autonomie der Kunst brachte zugleich eine bis dahin unbekannte Ambivalenz ins Spiel. War man auf der einen Seite nur noch den inneren Gesetzen der Kunst verpflichtet, so entbehrte man auf der anderen Seite einer gesellschaftlichen Funktion, mit anderen Worten: Der Künstler sah sich keinem wohlbekannten und eng eingegrenzten Kreis von Kennern und Genießern mehr gegenüber wie zu Zeiten kirchlicher oder höfischer Kunst. Er war nun einem anonymen, flottierenden, für ihn beinahe unsichtbaren Publikum ausgeliefert, für das die hohe Kunst potentiell einen immer geringeren Stellenwert einnahm. Dieser seiner gesellschaftlichen Position widersprach jedoch der Traum des avantgardistischen Künstlers, mit der Kunst auch die Wirklichkeit neu zu formen: Die Welt und die Menschen sollten zum Material des künstlerischen Schaffens werden (darin mußte er mit dem Staat konkurrieren). Er mußte sein Publikum erst schaffen, er mußte den »neuen Menschen« erfinden. Doch im Gegensatz zum Staat, der es nur allzu gut verstand, auf seine Bürger zuzugreifen und ihnen sein Gesetz einzuschreiben, seine Form einzuprägen, stand die avantgardistische Kunst vor der Frage, wie sie ihr Publikum vom Nicht-Publikum überhaupt unterscheiden, geschweige denn, wie sie es transformieren könne. Eine Kunst, die sich selbst reflektieren will (die also nicht nur mit dem Staat, sondern auch mit dem »absoluten Geist« rivalisiert), die sich von jeglichem Inhalt befreit, die mit jedem Werk das Versprechen ihrer Aufhebung, also ihres Verschwindens aus dem Reich der Sichtbarkeit, gibt – eine solche Kunst kann kein Publikum versammeln und auf kein Publikum einwirken. Ihr erklärtes Ziel, Kunst und Leben oder Kunst und Wirklichkeit zu vereinigen, kann eher dahingehend gedeutet werden, daß diese Kunst ihren Gegensatz oder gar ihren Feind in sich begreifen wollte – daß sie sich mit dem vereinigen wollte, was sie bedrohte: Der Künstler lief Gefahr, sich in ihr aufzulösen, weil er sich weder von ihr unterscheiden noch mit ihr verschmelzen konnte. So bestand die Haltung vieler Künstler der undifferenzierten Menge, dem unmöglichen Publikum gegenüber oftmals in einem Haß auf die Massen. In Wirklichkeit dienten ihm die

Massen als imaginärer Zuschauer bei der Inszenierung seines eigenen Verschwindens (oder auch seines Untergangs).
Es waren also die Massen, die sich der hohen oder avantgardistischen Kunst entzogen. Wiederum stoßen wir auf eine Materie, auf einen Körper, der sich der Formung entzieht – diesmal nicht der männlichen, sondern der künstlerischen Formung. Die »Psychologie der Massen« (Gustave Le Bon), der »Aufstand der Massen« (José Ortega y Gasset), das »Ornament der Masse« (Siegfried Kracauer) sind große Themen des frühen 20. Jahrhunderts, die also zeitgleich mit den avantgardistischen Strömungen auftreten. Als wären diese modernen Menschen alle Platoniker, sahen sie in der Masse dasselbe verderbliche, vom Schönen, Wahren und Guten abweichende Prinzip am Werk, das Platon in der Materie erblickt hatte. Das deutsche Wort »Masse« kommt vom lateinischen »massa«: Masse, Klumpen, und dieses leitet sich wiederum vom griechischen »maza«: Brotteig, oder auch »mazein«: kneten, ab. Der französische Begriff der »foules« ist aus dem lateinischen »fullo«: Walker, Tuchmacher, entlehnt. Und die englische Bezeichnung »crowd« ist verwandt mit dem mittelhochdeutschen »kroten«: pressen. In all diesen Etymologien findet man das Bild einer zähen, knetbaren Masse, einer formlosen, aber formbaren Substanz. Was aus der Gründung der Nationalstaaten einmal als Nation hervorgehen oder was der romantischen Vorstellung zufolge als Volk (somit als Einheit von Masse und Nation) entstehen sollte, das war im Zuge der fortschreitenden Entwicklung der modernen Gesellschaft vielmehr zu einer unförmigen, kopf- und bewußtlosen Masse entartet, die man entgegen der Schillerschen Hoffnung auf eine »Erziehung des Menschengeschlechts« nicht wirklich formen konnte, sondern die aus einem eher anorganischen Material bestand, das an sich amorph und gestaltlos war. Von Kulturpessimisten wurde sie als das Ende, als das radikale Nichts bezeichnet (Oswald Spengler), als der Endzustand des Zerfalls: Wo einmal Kultur gewesen war, dort wucherte die Natur nun wieder in ihrer niedersten und primitivsten Form. Wenn die Menge der einzelnen Menschen auch ganz in den bürokratischen Mechanismus des Staates integriert und seinen Gesetzen unterworfen war, so entzog sie sich doch als Ganzes, als Masse, seiner restlosen Formung – wie sie auch der Transformation durch die avantgardistische Kunst entging. Umgekehrt könnte man den hohen Abstraktionsgrad avantgardistischer Kunst als einen Schutz vor der ungebildeten und zu einer solchen Abstraktion unfähigen Masse interpretieren, die keine Chance bekommen sollte, sich dieser Kunst anzunähern: Die Hand des Avantgarde-Künstlers meidet die Berührung mit der schmutzigen, verwesenden Masse. Dieser Künstler fürchtet sich vor der Eigensinnigkeit der

Masse, die ohne seine formende Kraft auskommen kann, weil sie sich ihre eigene Form gibt, die eine Un-form ist. Die Masse ist weder tot noch lebendig, sie befindet sich in einem Zustand zwischen Organizität und Anorganizität; sie ist eine Masse aus »Scheintoten« (Le Bon). Diese lebenden Toten, tote Körper mit unerlösten Seelen, können weder sterben noch zu ewigem Leben gelangen; Erlösung könnte ihnen nur durch ihre Aufhebung im musealen Raum des Staates gewährt werden, im staatlich geschützten Friedhof der verklärten Körper. Doch bleibt ihnen dies versagt, weil ins Museum mit seinem hellen Licht nur Formen Eingang finden, die sich voneinander unterscheiden; für die dunkle, undifferenzierte, formlose Masse hingegen gibt es keine Möglichkeit der Aufbewahrung in kulturellen Archiven. Die Masse ist träge; sie läßt sich nicht formen, indem man sie einfach mit avantgardistischen Kunstwerken konfrontiert. Man muß direkt auf sie einwirken, man muß sie zum unmittelbaren Material der künstlerischen Formung machen. Daher der Wunsch der avantgardistischen Künstler, Publikum und Materie der Kunst zu verschmelzen, so daß der Künstler direkt auf die Masse (auf das Unbewußte) einwirken kann. Übrigens soll es auch von Hegel eine Bemerkung »apokalyptischen Tones« geben, die von Ortega y Gasset zitiert wird: »Die Massen rücken vor.« Folgt auf die Nachhut der hohen Kunst eine Avantgarde der Massen?

Die erotische Komponente der Kunst war sicherlich nie wegzudenken gewesen. Doch mit der Verschmelzung von Publikum und Material der Kunst wurde nicht nur ihr erotischer Charakter extrem verstärkt, sondern die erotische Vereinigung der Liebenden konnte gleichsam unverdeckt praktiziert werden. Das Schicksal der Kunst und das Schicksal der Liebe fielen nun, nach dem Ende der Liebe und nach dem Ende der Kunst, ineins: Die Masse ist die Knetmasse ist das Materielle ist das Weibliche ist das Mediale ist die Mitte ist das Material der (klassischen) Kunst. Oder, in einem mehr kulturpessimistischen Jargon formuliert: Die Masse ist das Fließende ist das Ornamentale ist das in sich Verschlungene ist das Weibliche ist das Abweichende ist das Entartete. Wenn ich also weiterhin der Frage nachgehen will, ob ich einen Hegelianer lieben kann, so werde ich mich bemühen, im Schicksal der Kunst mein eigenes mögliches Schicksal als das des weiblichen, materiellen Prinzips zu verfolgen – beide Schicksale betrachtet im Fall einer liebenden Vereinigung mit einem Hegelianer. Der Künstler, der eine solche Vereinigung vollziehen konnte, war aber nicht der Avantgarde-Künstler (dem immer nur eine imaginäre Vereinigung mit der neuen Menschheit gelingen sollte). Denn sein Ziel bestand in der Aufdeckung der Verfahren der Kunst, in der Reflexion ihrer materiellen Bedingungen, aber

nicht in der direkten Einwirkung auf die Materie; er wollte die Funktionsweise der Kunst selbst sichtbar machen, ihren Körper entblößen. Damit hatte er aber die Mitte oder das Mediale verlassen, weil es unmöglich ist, medial einzuwirken (die Masse zu wirken) und gleichzeitig die Funktionsweise dieses Einwirkens offenzulegen. Die Avantgarde-Künstler mußten also mit ihrem Projekt, eine neue Menschheit zu formen, zwangsläufig scheitern: Die Masse, das Material der neuen Kunst, entzog sich ihrer erotischen Wirkung. Doch hatte die Kunst, wie wir wissen, ihr Ende nicht nur in Form der Avantgarde überlebt. Parallel zu dieser war eine andere, massenwirksame Kunst entstanden – eine Kunst, die in der Tradition der Mitte stand, eine mediale Kunst, eine Kunst der Massenkultur. Ihre Künstler waren imstande, sich mit der Masse erotisch zu vereinigen. Dabei muß die Form dieser Massenkunst realistisch sein, während ihr Inhalt von Figuren der Einwirkung, der Penetration, aber auch von Themen der gegenseitigen Durchdringung von Mensch und Maschine, von Krieg und anderen verbrecherischen Vorgängen der Grenzüberschreitung und der Verletzung der körperlichen Unversehrtheit und der menschlichen Haut dominiert wird. Ohne eine Geschichte der Liebe oder die Geschichte eines Kampfes auf Leben und Tod kommt keines ihrer Werke aus – am besten aber werden alle diese Figuren miteinander gekoppelt. Es gibt also eine Kunst nach der hegelianischen Aufhebung der Kunst, die alle Anzeichen der klassischen Kunst, der mittleren von Hegel beschriebenen Kunstform trägt: der Kunst des Helden. Diese Kunst breitet sich spätestens, seit es Hollywood gibt, über die ganze Welt aus. Doch ist die Virulenz dieser Massenkultur allein von Hollywood ausgegangen?

Der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg hat gegen Ende der 30er Jahre die Kluft zwischen der hohen Kunst und der Massenkunst als den Gegensatz von Avantgarde und Kitsch bezeichnet: die Avantgarde imitiert das Verfahren der Kunst, während der Kitsch bloß die Wirkung der Kunst imitiert. Kitsch breitet sich aus wie eine Seuche: Kitsch kennt keine Grenzen. Kitsch ist die Kunst nach ihrem Sündenfall, ist nichts als ein Simulakrum. Vor allem die realistische Kunst der totalitären Regime Deutschlands und der Sowjetunion interpretierte Greenberg – in den 30er Jahren, also in der Blütezeit des Sozialistischen Realismus und der Deutschen Kunst – als Kitsch; die Diktatoren würden die Avantgarde-Kunst verschmähen, weil sie sich nicht massenwirksam instrumentieren lasse. Dagegen bestünde die offizielle Staatskunst aus reinem Kitsch, der sich propagandistischen Zwecken leicht unterwerfen lasse. In seiner klaren Beschreibung der Spaltung, die durch die moderne Kultur verläuft, hatte

Greenberg sicherlich recht. Doch indem er die Kunst der totalitären Staaten als Kitsch bezeichnete, urteilte er voreilig. Nicht nur ließen sich neoklassizistische oder realistische Erscheinungsformen der Kunst in allen europäischen Staaten der damaligen Zeit beobachten – auch der Surrealismus mit seinem erklärten Ziel der Formung des Unterbewußten, der strömenden Materie, muß durchaus dazugerechnet werden. Darüber hinaus aber läßt sich die Staatskunst gerade der totalitären Sowjetunion und des totalitären Deutschland keineswegs als bloßer Kitsch abtun; man kann sie auch nicht als Massenkunst im Sinne der Hollywood-Helden-Kultur oder gemäß unseres heutigen Verständnisses charakterisieren. Denn das Programm dieser beiden Staaten bildete den einzig großen und zugleich letzten Versuch, die Kluft zwischen Hochkultur und Massenkultur, die zu dieser Zeit extrem virulent geworden war, noch einmal zu schließen: die Jahrtausende alte Kultur, letztlich die Kultur Athens, Roms und Jerusalems, die sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eigentlich nicht grundlegend verändert hatte, mit den im 19. Jahrhundert aufkommenden Massen zu versöhnen, die diese Kultur auszulöschen drohten. Dieser Versuch der Versöhnung mußte geradezu erotische Dimensionen annehmen. Nach dem gescheiterten Experiment der Avantgarde, eine neue Menschheit zu formen – und gescheitert war sie an der Masse, die sie nicht lieben konnte, mit der sie sich nicht erotisch vereinigen konnte –, lassen sich die Realismen der 30er Jahre allesamt deuten als Erscheinungsformen einer großen Liebesaffäre, eines letzten großen Versuchs des Geistes, sich mit der Materie (der Masse) zu vereinigen. So brachten die 30er Jahre auch eine ganze Reihe von Personen hervor, die »wieder lieben« wollten, weil sie die Ehe / den Staat aufgrund der indifferenten Natur des weiblichen / materiellen Prinzips als gescheitert betrachteten. Sie rebellierten gegen das Ende der Geschichte, gegen die Etablierung des hegelianischen Staates in seiner Banalität und prosaischen Nüchternheit; sie wollten keine Hegelianer des 19. Jahrhunderts mehr sein, sondern sich in Form des Helden inkarnieren, dessen Wirkungsbereich der Staat und die Kunst zugleich darstellten.

Es war also ein Versuch, wieder zu lieben, die Mitte wiederzufinden. Nur eine mediale (das heißt realistische) Kunst konnte auf die Massen einwirken; und gleichzeitig war sie kein Kitsch, sondern vielmehr Teil der alten europäischen Kultur (oder zumindest ihr Zitat). Es war der Versuch, Staat und Kunst am selben Ort zu etablieren: ein staatliches Kunstwerk oder einen künstlichen Staat zu errichten – eine Kunst, die nicht fürs Museum, also nicht für den bereits etablierten Staat gemacht war, sondern die tatsächlich die Massen zu einer neuen Menschheit transformieren sollte:

die von den Avantgarden geträumte Verschmelzung von Kunst und Leben. Eine Kunst, die nicht von Anfang an tot war, sondern mit deren Hilfe die greisenhafte, sterbende Kultur verjüngt werden sollte – eine vitalistische Kunst, die auch die verwesende, siechende Masse aus lebenden Toten in ein ewiges Leben befördern könnte. Wir erinnern uns, daß Hegel die Kunst der Mitte als die Kunst des Helden beschrieben hatte, der in einem staatsfreien, also gesetzfreien Raum sich sein eigenes, subjektive Gesetz gibt und es seiner Umgebung auferlegt. In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts gab es (mindestens) zwei Staaten, in denen statt einer parlamentarischen Regierung eine Partei den Staat repräsentierte, und diese wiederum in einem obersten Führer ihre Inkarnation fand – nämlich die Sowjetunion und Deutschland: Der Staat war eine Partei war eine Person war ein Führer war ein Künstler war ein Held, der sich sein eigenes Gesetz gab – und der sich mit der Masse erotisch vereinigen und sie zugleich staatlich heiraten konnte. »Meine Frau ist Deutschland« sagte Adolf Hitler, der seiner Geliebten Eva Braun bis kurz vor ihrem gemeinsamen Tod die Ehe verweigerte. Im Jahre 1933 schrieb Goebbels: »Auch die Politik ist eine Kunst, vielleicht die höchste und umfassendste, die es gibt, und wir, die wir die moderne deutsche Politik gestalten, fühlen uns dabei als künstlerische Menschen ... Die Aufgabe der Kunst und des Künstlers ist es, zu formen, Gestalt zu geben, Krankes zu beseitigen und Gesundem freie Bahn zu schaffen.« In seinen Reden erzählte Hitler eine einzige Geschichte immer wieder: Die Kultur war vom Zerfall bedroht, der Volkskörper zersetzt; die Kunst der Dekadenz, die sich nur mit sich selbst beschäftigte, blieb den Massen fern; der wahre Träger, das Material also der Kunst ist das deutsche Volk; zum Volk aber kann die an sich formlose Masse nur dann werden, wenn ihr der arische Geist – der selbstverständlich vom griechischen abstammt – seine klare Form aufdrückt. »Die Rasse, die dem gesamten Leben eines Volkes ihren Stempel aufdrückt, sieht dann auch die Aufgaben der Kunst mit ihren Augen. Sie löst, in souveräner Weise alle Umstände und Bedingungen des Zweckes und des Materials erfassend, nach ihrem Sinn das Kunstwerk.« Erst durch die Rasse (die sich aus dem lateinischen »ratio«: Vernunft, Maß ableitet und somit als das geistige, formende Prinzip gelten kann) wird aus der Masse als der formlosen Materie ein Volk. Die Rasse ist der Absolute Geist, der, nachdem er sich bereits selbst reflektiert und dabei die Mitte verloren hat, nach dem Rückfall in eine Art Selbstvergessenheit sich noch einmal auf die Materie stürzt, um sich mit ihr zu vereinigen, um die Mitte

Hat

nun die Architektur den Tempel aufgeführt und die Hand der Skulptur die Bildsäule Gottes hineingestellt, so steht in diesem sinnlich gegenwärtigen Gott in den weiten Hallen seines Hauses drittens die Gemeinde gegenüber. | Georg Wilhelm Friedrich Hegel

wiederzufinden – sie ist der »absolute Geist«, der sich selbst verleugnet und noch einmal lieben will.
Die Masse war also Publikum und Material zugleich; dabei reichte es nicht aus, sein Publikum zu lieben und liebend zu formen, sondern es mußte auch zur Gegenliebe gezwungen werden. Die Liebesaffäre zwischen dem Helden und obersten Künstler Hitler und dem Volk kam daher nicht ohne zwingende Mittel aus. Um die Massen zu formen, um sie zu penetrieren und ihnen eine Gestalt zu geben, bediente sich Hitler aller neuen Medien, die damals noch nicht lange zur Verfügung standen. Somit eröffnete er den Weg in eine mediale Kultur, in der wir heute noch leben. Dabei widersprechen sich der Einsatz dieser neuesten technischen Mittel und die klassizistischen Ästhetik etwa der Monumentalbauten Albert Speers keineswegs: Beides folgt der Logik der medialen, das heißt der klassischen Kunst, die allen Realismen gemein ist. Und alle Realismen folgen wiederum der Überzeugung, daß Realität etwas ist, das inszeniert werden muß – im Gegensatz zum mimetischen Kunstverständnis, das die Wirklichkeit nur abbilden will, wie sie ist, zeigt der Realismus eine ideale Wirklichkeit, wie sie sein soll. Ein realistisches Kunstwerk zeigt den Geist, wie er sich in Form eines Helden in der Materie inkarniert: einen Geist, der Fleisch geworden ist. Deswegen wurden Massenveranstaltungen, Sportwettkämpfe und Parteikongresse gleich mehrfach inszeniert. Sie wurden nicht nur als Veranstaltungen organisiert, sondern dienten gleichzeitig als Inhalte von Filmen, wie sie Leni Riefenstahl drehte – wobei diese es sogar vorzog, einzelne Szenen nachzustellen, weil sie besser gelangen und die Statisten bessere Parteifunktionäre darstellten als die Parteifunktionäre selbst. Und nicht nur war Hitler (wie auch Stalin) eifriger Betrachter von Hollywood-Filmen, sondern auch die gesamte Kultur Nazi-Deutschlands (wie auch der stalinistischen Sowjetunion) trug alle Merkmale einer medialen Aufbereitung. Die Lichtarchitektur Albert Speers war aus der Lichtreklame der 20er Jahre hervorgegangen; ihn selbst erinnerte sein Modell für Görings Reichsmarschallamt im Nachhinein an die »Satrapenarchitektur eines Films von Cecil B. de Mille«, und die geplante Gruft für die Reichsmarschälle bezeichnete er als »Nibelungenarchitektur«. Speer war es auch, der von sich glaubte, er sei wohl der »letzte Klassizist« gewesen; er wußte nicht, daß der Klassizismus überall dort aufzutreten pflegte, wo die Massenmedien die Szene beherrschten (was sich bis heute nicht geändert hat). Die Prachtstraße in Berlin, entlang derer sich die Ministerien aufreihen sollten, war zu zwei Dritteln für die Errichtung von luxuriösen Vergnügungsorten reserviert wie Kinos, Opern, Theater, Hotels, Varietés, Restaurants und sogar ein Schwimmbad im römischen Stil: Staat

und Kultur würden immer am selben Ort anzutreffen sein. Und selbst die traditionellen Kunstformen wie Malerei und Skulptur waren bereits massenmedial unterwandert; die Malerei übernahm zum Teil die Montagetechnik der Fotografie. So ist etwa das berühmte Gemälde »Die vier Elemente« (1936) von Adolf Ziegler eine gemalte Collage auf der Grundlage von vier weiblichen Aktfotografien. Auch die »nordische Schönheit«, wie sie Paul Schultze-Naumburg zur Norm erhob, ist nichts anderes als eine Collage aus den idealen Formen sämtlicher Kunstwerke der Vergangenheit. Hingegen wurden andere Künste, die sich nicht zu massenwirksamen Regie-Künsten umfunktionieren ließen, beispielsweise die Literatur, von den nationalsozialistischen Künstler-Helden völlig vernachlässigt. Schon mit Gemälden konnte Hitler nicht sehr viel anfangen; stets wählte er traditionelle Motive und keine solchen, die ihn oder denn Staat verherrlichten, für die Großen Kunstausstellungen aus; er entschied sich für Gemälde, die so aussehen, wie gewöhnliche Gemälde eben aussehen, die in Wohnzimmern hängen. Seine Stärke war die Regie, die ein Volk aus der Taufe hob, das seinen Schöpfer für immer lieben sollte – ein Volk, das zugleich Material und Publikum seiner Kunst war; ein Volk das er geheiratet hatte und zugleich liebte. (Dabei lassen sich die geschlechtlichen Vorzeichen durchaus umkehren: Hitler, dessen weibliche Züge oft genug bemerkt wurden, wäre dann eine Hure, die eine – in diesem Fall männliche – Masse verführen will; eine Hure, die sich allen hingibt und dadurch alle bezwingt.) Auch die Kultur der Stalinzeit kann durch ein Liebesverhältnis zwischen dem Volk und seinem Demiurgen Stalin gedeutet werden. Während die Künstler der Russischen Avantgarde den neuen Menschen nach dem Modell einer Maschine formen wollten, hatte Stalin erkannt, daß dieser Maschine nur dann Leben eingehaucht werden kann, wenn sie von Liebe zu ihrem Schöpfer ergriffen ist und sich mit ihm mystisch vereinigen kann – es ist die vitalistische Version des Mythos vom göttlichen Künstler, der den Widerstand der untoten Materie bricht und sie zu neuem Leben erweckt. So läßt sich auch der Dialektische Materialismus als eine Medientheorie (wenn nicht die einzige Medientheorie des 20. Jahrhunderts überhaupt) betrachten, die gleichzeitig eine Art Liebesaffäre zwischen der Partei oder ihrem Führer und dem Volk beschreibt.

Doch alle diese schönen, allzu schönen Bilder können nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, daß die großen Liebesaffären der 30er Jahre scheitern, daß die großen Versöhnungsprojekte mißlingen mußten. Der Grund dafür – und da hat Hegel wirklich recht – liegt in der Unmöglichkeit, Staat und Kunst in einem Körper zu vereinigen. Auch die Personalunion von





oberstem Künstler-Helden und oberstem Staatsherrn weist keinen Ausweg: Der Held im Staat ist einfach lächerlich. Wer unter den Bedingungen des Hegelschen Systems – des Staates – lebt und gleichzeitig den großen Helden oder Liebhaber spielt, der nichts vom Gesetz des Staates weiß – der wird zum lächerlichen Don Quijote. Selbst wenn Hitler und Stalin sich dieser Beschreibung vielleicht entziehen, weil sie sozusagen jenseits von Staat und Kunst stehen, fängt bereits beim Parteiapparat die große Parade der Lächerlichkeit an. Keiner der Parteifunktionäre entsprach auch nur annähernd dem Ideal des heldenhaften Künstler-Staatsmanns, wie es Hegel für die Zeit der klassischen Kunstform charakterisiert hatte. Albert Speer begeisterte sich für seine Lichtarchitektur vor allem deswegen, weil er die Reihen der lächerlichen Gestalten von Parteifunktionären dabei im Schatten verschwinden lassen konnte. Leni Riefenstahls größte Sorge galt stets dem Bemühen, die keineswegs heldenhaften Erscheinungen derselben Personen mit Hilfe von Schnitt, Montage und dem Nachstellen einzelner Szenen aus ihren Filmen zu verbannen. Auch Hitler blieb bei aller Megalomanie letztlich ein Kleinbürger, der, wie Speer berichtet, »einmal im Leben noch die Akropolis sehen wolle«. Und nicht zuletzt fand auch seine Liebesaffäre mit dem Volk ein bitteres Ende, weil die Masse sich natürlich seiner totalen Formung entzog: weil sie sich nicht in die nationalen Grenzen des Staates

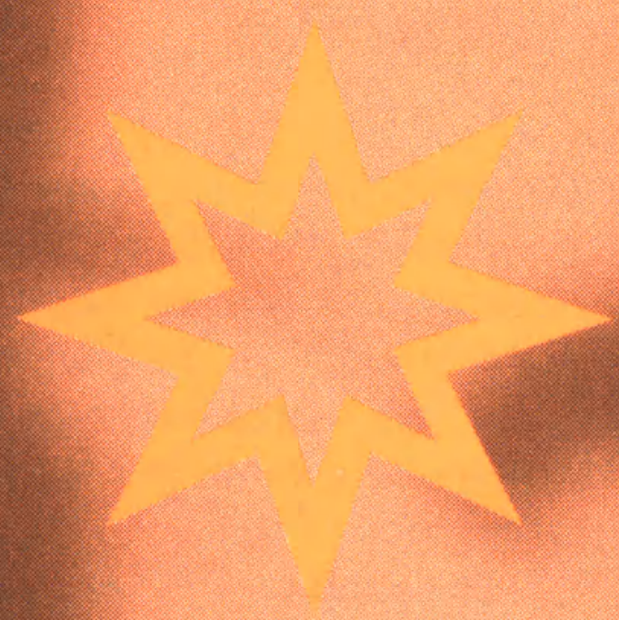
fügen konnte, sondern, wie es ihrem Wesen entspricht, alle Grenzen überschritt und sich zusammen mit den anderen Massen der Welt zur Materie einer weltumspannenden (oder besser weltumfließenden) medialen Massenkultur vereinigte. Hegels Schlagwort »der Geist ist ein Knochen«, das die gelungene Synthese von geistigem und materiellem Prinzip umschreibt, hat Hitler hingegen auf eine makabre Weise in die Tat umgesetzt. Und als Deutschland, Hitlers Frau, schon am Ende und zu einer formlosen Masse geworden war, heiratete Hitler seine langjährige Geliebte Eva Braun, nur um sich zusammen mit ihr 39 Stunden später umzubringen und damit den Todesstoß, den er Deutschland nicht entgültig versetzen konnte, symbolisch Frau Hitler zuzufügen.

Wir sehen also, wozu es führt, wenn Hegelianer – und das waren diese »Helden« der 30er Jahre eindeutig – sich verleugnen und nach dem Ende der Liebe noch einmal groß verlieben; wenn sie glauben, das weibliche materielle Prinzip einer definitiven und totalen Formung unterziehen zu können. Zu welchem Schluß muß ich also kommen, wenn ich mich nun ein letztes Mal frage, ob ich einen Hegelianer lieben kann? Wir haben gesehen, daß es sehr wohl möglich ist, einen Hegelianer zu heiraten. Doch sollte man von ihm in diesem Fall niemals mehr erwarten, als einen Spatenstiel, einen »modernen Menschen«, darzustellen. Und man sollte sich davor hüten, daß er sich in der Ehe ein zweites Mal verliebt. Einen solchen Hegelianer, der keiner mehr sein will, der aber nach wie vor an das Hegelsche System, also an den Staat, glaubt, kann ich weder lieben noch heiraten: Unter den Bedingungen des Staates sich wie ein Held zu benehmen ist lächerlich (was nicht heißt, das viele Frauen solche lustigen, »humorvollen«, im Grunde aber lächerlichen Männer nicht auch lieben können). Heiraten kann ich nur einen Hegelianer, der weiß und zugibt, daß er einer ist. Und lieben kann ich nur einen Philosophen, der sich zwar den Gesetzen des Staates unterwirft, der aber dennoch kein Hegelianer ist. Heiraten und lieben zugleich könnte ich höchstens eine Art hegelianischen Staat auf zwei Beinen: einen Menschen, der alle vergangenen und gegenwärtigen Formen und Funktionen – Liebe und Ehe, Heldentum und Staatsbürgerschaft – in sich vereinigt, weil sie aufgrund des zunehmenden Versagens und Zerfalls des Staates auf den Einzelnen übergegangen sind.

Doch eigentlich steht mir diese Figur der weiblichen Materie, die aus der dialektischen Triade herausfällt, die geformt wird und zugleich das Geformte wieder zerstört, gar nicht – wobei es schon Frauen gegeben hat, die sich mit ihr vollständig identifizierten. Nachdem der russische Philosoph Wladimir Solowjow, der Schellingschen »Philosophie der Offenbarung« fol-

gend, dem weiblichen materiellen Prinzip, das nicht ganz zur göttlichen Trinität gehöre, aber auch nicht ganz aus ihr herausfalle – der »Weltamme«, wie Schelling es nannte, oder der »Weltseele«, wie er es selbst nannte – den Namen »Sophia« gegeben hatte, erschien ihm diese nicht nur in seiner Imagination als eine reale Frau. Es meldete sich außerdem eine Provinz-Journalistin, die sich zur irdischen Inkarnation der Sophia erklärte. Nun, wenn ich mich schon entscheiden müßte, mich in irdischer Gestalt zu inkarnieren, so würde ich mich für eine andere Figur entscheiden und mir einen anderen Namen geben: den der »Noema«, wie sie der Phänomenologe Edmund Husserl beschrieben hat. Husserl unterschied »Noesis« und »Noema« als zwei Modi des Bewußtseins. Beide Begriffe stammen vom griechischen »nous«: Verstand, Geist, ab. Dabei verkörpert Noema den Inhalt des Gedachten, während Noesis den Akt des Denkens bezeichnet. Noesis verkörpert eine jeweilige Selbstpositionierung in Bezug auf Noema, die aber ihrerseits durch keine dieser Stellungnahmen transformiert wird, weil sie sich jenseits des Unterschieds von Seins und Nicht-Sein befindet: zwischen Realität und Fiktion. Noema ist die Muse sowohl der Phantasie als auch aller Aussagen oder Sätze, und mögen sie noch so prosaischer Natur sein. Noesis bedeutet das Prinzip des Setzens – jeder Satz ist noetisch –, während Noema kein positionales Bewußtsein hat. Auf diese Weise entzieht sie sich der Setzung, jedoch nicht, um diese zu bedrohen oder gar zu zerstören. Sie ist vielmehr Voraussetzung aller noetischen Setzungen, die sie trägt, stützt und bewahrt – während sie selbst durch diese Sätze weder geformt noch überhaupt affiziert wird; selbst sie zu negieren bedeutet nur, sie zu zitieren. Sie zeigt sich nur im Licht der Evidenz, im Licht der Epoché, im Licht der interesselosen Kontemplation. Sie zeigt sich nur demjenigen, der darauf verzichtet zu fragen, ob sie existiert oder nicht: ob sie sich seiner Form unterwerfen wird oder nicht.





Literaturhinweise

→ kunstlauf | Der Geist ist ein Knochen

(1) Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Band 1, Frankfurt a. M. 1986, Seite 25 | (2) Sören Kierkegaard: Philosophische Brocken. Hamburg 1992, Motto

→ Joachim Homann | Das Museum der Macht und seine Besucher

(1) Sören Kierkegaard: Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. Dritte Auflage, Gütersloh 1995, Seite 229 | (2) Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Band 1, Frankfurt a. M. 1970, Seite 282f. | (3) Frankfurt a. M. 1970, Seite 36 | (4) Germain Bazin: The Museum Age. New York 1967 | (5) Jorge Luis Borges: Fiktionen. Frankfurt a. M. 1992, Seiten 67-77 | (6) Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Band 2, Frankfurt a. M. 1970, Seite 412 | (7) Sören Kierkegaard: Entweder-Oder. 4. Auflage, München 1996, Seite 33 | (8) Sören Kierkegaard: Entweder-Oder. 4. Auflage, München 1996, Seite 46 | (9) Sören Kierkegaard: Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. Dritte Auflage, Gütersloh 1995, Seite 230f. | (10) Marquis de Sade: zitiert nach B. Mattheus / A. Matthes (Hrsg.): Ich gestatte mir die Revolte. München 1985, Seite 10

→ Birk Weiberg | Die Passion der Helden

(1) Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Band 1, Frankfurt a. M. 1986, Seite 238 | (2) Seite 269 | (3) Seite 243 | (4) Seite 267 | (5) Seite 307 | (6) Seite 302 | (7) Seite 242

→ Barbara Kuon | Kann ich einen Hegelianer lieben?

Georges Bataille: L' Expérience Intérieure. Paris 1954 | Bazon Brock, Achim Preiß: Kunst auf Befehl? München 1990 | John Carey: Haß auf die Massen. Göttingen 1996 | Régis Débray: Cours de médiologie générale. Paris 1991 | Jacques Derrida: Geschlecht (Heidegger). Wien 1988 | Franz Dröge, Michael Müller (Hrsg.): Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur. Berlin 1995 | Clement Greenberg: Avant-Garde and Kitsch, in: ders., Perceptions and Judgements. 1939-1944 (Ed. John O'Brian). Chicago 1988 | Boris Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. München/Wien 1988 | Boris Groys: Weisheit als weibliches Weltprinzip: die Sophiologie von Wladimir Solowjow, in: ders., Die Erfindung Rußlands. München/Wien 1995 | Jürgen Harten u.a. (Hrsg.): Die Axt hat geblüht. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde. Düsseldorf 1987 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Der Geist des Christentums und sein Schicksal, in: ders., Frühe Schriften. Frankfurt a. M. 1986 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes. Hamburg 1988 | Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Frankfurt a. M. 1986 | Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Band 3, Frankfurt a. M. 1986 | Adolf Hitler: Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes (1933), in: Erhard Klöss (Hrsg.), Reden des Führers. München 1967 | Adolf Hitler: Rede zur Eröffnung der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1937, in: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«. München 1987 | Edmund Husserl: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Tübingen 1993 | Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. Frankfurt a. M. 1977 | Gustave Le Bon: Psychologie der Massen. Stuttgart 1982 | José Ortega y Gasset: Der Aufstand der Massen. Stuttgart 1993 | Marquis de Sade: Justine oder Das Unglück der Tugend. Hamburg 1992 | Susan Sontag: Faszinierender Faschismus, in: dies., Im Zeichen des Saturn. Frankfurt a. M. 1990 | Albert Speer: Erinnerungen. Frankfurt a. M./Berlin 1969 | Albert Speer: Spandauer Tagebücher. Frankfurt a. M./Berlin 1975 | Paul Schultze-Naumburg: Nordische Schönheit. München 1943 | Otto Weininger: Geschlecht und Charakter. München 1980



9 783608 918724

ISBN 3-608-91872-8